

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

ESPRIT DÉCOR

Zur Konzeption eines Begriffs bei Marcel Broodthaers

Verfasserin

Hannah Maria Bruckmüller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium der Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	<i>Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers</i> (Institute of Contemporary Arts, London)	11
2.1	„Raum des 19. Jahrhunderts“	12
2.2	„Raum des 20. Jahrhunderts“	19
2.3	<i>La Bataille de Waterloo</i> (Film)	23
2.4	Verzahnung und Verwebung	25
3.	<i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles</i>	28
3.1	<i>Section XIX^e siècle</i> (Rue de la Pépinière, Brüssel)	29
3.2	<i>Section Documentaire</i> (Strand, De Haan-Le Coq)	32
3.3	<i>Section XVII^e siècle</i> (Raum A 37 90 89, Antwerpen)	33
3.4	<i>Section XIX^e siècle (bis)</i> (Städtische Kunsthalle Düsseldorf)	34
3.5	<i>Section Folklorique</i> (Zeeuws Museum de Middelburg)	35
3.6	<i>Section Cinéma</i> (Burgplatz 12, Düsseldorf)	36
3.7	<i>Section Financière</i> (Kunstmesse Köln)	39
3.8	<i>Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute.</i> (Kunsthalle Düsseldorf)	40
	» Katalog	43
3.9	<i>Section Publicité</i> (documenta 5, Kassel)	45
3.10	<i>Section d'Art Moderne / Galerie du XX^e siècle</i> (documenta 5, Kassel)	47
3.11	<i>Section Littéraire</i> (Offene Briefe 1968–1971)	48
	» <i>Plaques</i>	50
3.12	Aspekte	51
4.	<i>Un Jardin d'Hiver</i>	60
4.1	Carl Andre / Marcel Broodthaers / Daniel Buren / Victor Burgin / Gilbert & George / On Kawara / Richard Long / Gerhard Richter (Palais des Beaux-Arts, Brüssel)	61
	» Katalog	64
4.2	<i>Catalogue-Catalogus</i> (Retrospektive, Palais des Beaux-Arts, Brüssel)	66
4.3	PROJEKT '74 (Köln) und weitere Wintergärten	66

4.4	<i>L'Angelus de Daumier</i> (Retrospektive, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris).....	68
4.5	Aspekte.....	69
5.	Zum Begriff <i>Décor</i>	77
5.1	<i>Décor</i> – etymologisch-kulturhistorische Analyse eines Begriffs	78
5.2	Theoretische Konzepte: Dekor, Decorum	80
6.	Von hier aus: <i>Décor</i> . – Oder: „Eindimensionalität verurteilt den Geist zur Monomanie.“	87
7.	Schlussbemerkung. <i>Décor</i> (<i>Brass Cannon</i>), 1975.	102
	Literaturverzeichnis.....	104
	Abbildungen.....	118
	Abbildungsverzeichnis	148
	Dank	152
	Curriculum Vitae.....	153

1. Einleitung

„Herzlichen Dank für Ihre Einladung, an PROJEKT '74 teilzunehmen, und die Gelegenheit, Ihren ausführlichen Vorschlag zu kommentieren. Der Vorschlag spricht am Anfang von dem Wunsch, die neuen Wege der siebziger Jahre darzustellen. Ausgezeichnet. Aber um dieses zu erreichen, planen Sie eine *Ausstellung*! Sicherlich ist sich die Arbeitsgruppe wohl bewußt, das [sic] eine der wichtigsten Entwicklungen des letzten Jahrzehnts ein durchdringender Schritt weg vom Objekt war – vom Erstellen (von Ikonen) hin zu Prozessen aller Art; weg von Galerien und Museen (Schreine und Tempel) hin zu täglicher Umgebung und psychisch-biologischem Raum der Individuen; weg von der Reinheit der Kunst-Medien (Essenzen) und der physischen Trennung von Kunstwerk und Betrachter hin zu multimedial und der Teilnahme von Menschen...Eine Ausstellung würde daher solche Bewegungen nicht nur reduzieren auf ausgesprochenen Unsinn, indem sie das Primat des Ausstellungsortes mit seiner langen ästhetischen Geschichte bestätigt; schlimmer noch, vieles dieser neuen Kunst kann überhaupt nicht in das Museum eingebracht werden.“¹

Mit der Eindrücklichkeit eines Grabredners verkündet Allan Kaprow in seiner Absage an die Gruppenausstellung PROJEKT '74, veranstaltet anlässlich des 150jährigen Bestehens des Wallraf-Richartz-Museums, einmal mehr die ‚Unmöglichkeit des Ausstellens‘. Diese Schau setzt sich zum Ziel, „eine Bestandsaufnahme aktueller Kunst“ durchzuführen² – ein „Bild der Kunst der ausgehenden siebziger Jahre [...] zu klären und in seinen wesentlichen Tendenzen abzuzeichnen“ oder vielmehr, dieses Bild sich abzeichnen zu lassen.³ In dem angestrebten Bild lassen sich, der eigens gebildeten Arbeitsgruppe zufolge, einige spezifische und überraschend konkrete Aspekte festmachen, darunter große Themen wie etwa *Medien* und *Wahrnehmung*,⁴ die teilweise aus dem modernistischen Malereidiskurs, aber auch den damit einhergehenden phänomenologischen Diskussionen resultierten. Die Bestrebungen nach einer Entgrenzung des Kunstwerks fußen einerseits im Originalitätsdiskurs, angestoßen unter anderem durch Walter Benjamins Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“,⁵ andererseits in der Fokussierung der ästhetischen Erfahrung sowie der sich herausbildenden Kultur des Happenings und der Performancekunst. Zeit, als „Kategorie wie Thema der Kunst“, sei als weiterer Aspekt zu nennen: „Kategorie: Kunstwerke vollziehen sich in der Zeit. Thema: Kunstwerke schaffen Zeit.“⁶ Das ‚In-der-Zeit-Sein‘ des Kunstwerks meint zunächst eine evolutive Auffassung desselben und damit dessen Einschreibung in das

¹ Dieter Ronte zitiert Allan Kaprow. – In: Ronte, Dieter: Statt eines Protokolls. Wallraf-Richartz-Museum. PROJEKT '74. – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 11.

² Ronte, Dieter: Statt eines Protokolls. Wallraf-Richartz-Museum. PROJEKT '74. – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 7.

³ Ibid., S. 9.

⁴ Vgl. Ibid., S. 10.

⁵ Benjamin 1936.

⁶ Ronte, Dieter: Statt eines Protokolls. Wallraf-Richartz-Museum. PROJEKT '74. – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 9.

Spannungsfeld von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie in weiterer Folge dessen Eingliederung in eine Weltgeschichte: „Zeit als Geschichte des einzelnen Menschen, der Menschheit und des Kosmos wird zum Gegenstand und zum Medium des Künstlers [...]“.⁷ Dieses intensive Interesse an einer Vorstellung von Zeit und Zeitlichkeit knüpft den angesprochenen Wahrnehmungsdiskurs aber auch an die Frage nach der Konzeption des Raumes, in dem diese Erfahrung stattfindet: So beginnen Land-Art-Künstler beispielsweise, in und mit der Natur und ihren Gewalten und somit sozusagen an der direkten Quelle der Evolution zu arbeiten, Manifestation im Ausstellungsraum ist die Dokumentation der Aktivität im Außenraum. Dieser künstlerischen Strömung widmet Gerry Schum 1969 die erste Episode seiner *Fernsehgalerie*: Er versucht sich an einem alternativen Modell zum traditionellen musealen Raum, das sich des neu entdeckten Distributionskanals Fernsehen bedient. Damit folgt er unter anderem den Forderungen institutionskritischer Künstler, die den heute unter dem von Brian O’Doherty eingeführten, geflügelten Begriff des *White Cube* – der *Weißten Zelle* – bekannten, vermeintlich autonomen Ausstellungsraum kritisch hinterfragen.⁸ Diese Hinterfragung passiert zum Teil auf sehr buchstäbliche Weise, wenn etwa Michael Asher 1973 die Wände der *Galleria Toselli* häutet oder ein Jahr später die Zwischenwände der *Claire Copley Gallery* entfernt und dadurch die dahinterliegende, grundlegende bürokratische Struktur buchstäblich ausstellt. Es gilt, nicht nur „das Primat des Ausstellungsortes“⁹ mit seinen Konventionen zu thematisieren, zu kritisieren, aufzuweichen oder gar aufzulösen: Die Infragestellung des Ausstellungsbetriebs meint ebenso eine Befragung des Kunstwerks, in dem Fragen nach Autorschaft, Produktionsprozess, Objektstatus und Kontextualisierung kulminieren. Über die Grenzen der modernistischen Selbstreflexivität hinausgehend markieren konzeptuelle Überlegungen einen bedeutsamen Paradigmenwechsel, der „vielleicht die letzte Phase des Abbaus des Ästhetischen“ einläutete.¹⁰ Diese Bestrebungen benennen ein fundamentales „Planke-um-Planke-Verfahren“ der Kunst, den grundlegenden Umbau eines Schiffs, der jedoch mancherorts „nicht so geordnet vonstatten geht“: Das Chaos, das auszubrechen drohen könnte, ließe die Passagiere auseinanderstieben, gegeneinanderlaufen und die Ergebnisse ihrer Tätigkeiten wären „bald

⁷ Ronte, Dieter: Statt eines Protokolls. Wallraf-Richartz-Museum. PROJEKT ’74. – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 9.

⁸ O’Doherty 1996.

⁹ Ronte, Dieter: Statt eines Protokolls. Wallraf-Richartz-Museum. PROJEKT ’74. – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 12.

¹⁰ Buchloh, Benjamin H.D.: Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969. – In: Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Syring 1990 (Ausst.Kat.), S. 96–97.

nicht mehr als Schiff erkennbar“.¹¹ Victor Burgin bildet diese Metapher in Analogie zu wissenschaftlichen Umwälzungen, womit die heiß diskutierte Brücke zwischen Wissenschaft und Kunst hier einmal mehr begangen wird. Beruhend auf dem Interesse an Menschheitsgeschichte und dem Mensch-Sein wie auch theoretischen, auf einen Modus der Wissensproduktion ausgerichteten Ambitionen beginnt sich das Feld der künstlerischen Forschung herauszukristallisieren.¹² Unter anderem durch die Erhebung dieses Anspruchs der nahezu direkten Anbindung an einen Wissenschaftsdiskurs betritt die Kunst ebenso Bereiche von Politik und Gesellschaft. Kategorien wie Relevanz und Wirksamkeit bilden Brennpunkte der angesprochenen Diskurse, die sich verstärkt auf interdisziplinärem Territorium bewegen: Gebiet, das es zu begründen, zu erobern ebenso wie zu verteidigen gilt.

Bislang literarisch tätig gewesen, überlegt der Belgier Marcel Broodthaers 1964 öffentlich, „[...] if I couldn't sell something and succeed in life [...] the idea of inventing something insincere finally crossed my mind and I set to work straightaway“: Er konvertiert von der Poesie zur Kunst und gipst kurzerhand, wie er selbst sagt, die unverkauften Bände seines Gedichts *Pense-Bête* ein.¹³ Zehn Jahre später, 1974, beginnt Broodthaers, seinem Status als mittlerweile international gefeiertem Künstler entsprechend, mit einer Serie von sechs Retrospektiven große Häuser der westeuropäischen Kunstszenen zu bespielen. Der Zyklus erstreckt sich über etwa eineinhalb Jahre – Ausstellungen mit thematischen Schwerpunkten und pathetischen Titeln: *Catalogue-Catalogus* (Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 27.09.–03.11.1974), *Eloge du sujet* (Kunstmuseum Basel, 05.10.–03.11.1974), *Exposition pour une bourgeoisie* (Neue Nationalgalerie Berlin, 25.02.–06.04.1975), *Le Privilège de l'Art* (Museum of Modern Art, Oxford, 26.04.–01.06.1975), *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* (Institute of Contemporary Arts, London, 11.06.–06.07.1975) und *L'Angelus de Daumier* (Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 02.10.–10.11.1975).¹⁴ Allesamt widersetzen sie sich, zumindest für den ersten Moment, dem eigentlich Deklarierten – nämlich eine Wiederschau, eine Rückschau zu zeigen: bereits Gemachtes, Geformtes,

¹¹ Evelyn Weiss zitiert Victor Burgin. – In: Weiss, Evelyn: Die wiedergefundene Zeit. – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 14.

¹² Vgl. Buchmann 2007, S. 34: „Gerade in den diskursfreudigen Zirkeln des Minimalismus und des Konzeptualismus ist eine klare Unterscheidung von künstlerischer und wissenschaftlich-theoretischer Forschung kaum möglich.“

¹³ Zitiert nach Compton, Michael: Marcel Broodthaers. – In: The Tate Gallery 1980, S. 13: „I, too, wondered if I couldn't sell something and succeed in life. [...] Finally the idea of inventing something insincere finally [sic] crossed my mind and I set to work straightaway.“ Broodthaers hat diesen Text 1964 in Form einer Einladungskarte für die Ausstellung in der *Galerie Saint Laurent* (10.–25.04.1964, Brüssel) auf Werbematerial gedruckt. Reproduktion in: Dabin/David 1991 (Ausst. Kat.), S. 56: „Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. [...] L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail.“

¹⁴ Eine Kurzbeschreibung aller Retrospektiven findet sich beispielsweise im Ausstellungskatalog *Marcel Broodthaers der Galerie nationale du Jeu de Paume*. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 236 f.

Geschaffenes zu versammeln.¹⁵ Broodthaers bestreitet seine Retrospektiven über weite Strecken mit raumfüllenden Arrangements von Objekten – Gegenständen, Gemälden, Kunstwerken. Manches bringt den Geist vorangegangener Arbeiten mit sich, manches wurde schon gesehen und verweist auf frühere Werke, die als Referenzen herangezogen und als Reminiszenz an diese die Objekte –durchaus retrospektiv – eingesetzt werden. Trotzdem zeichnen sich die Broodthaers'schen Retrospektiven dadurch aus, dass der Künstler in ihnen mit bereits Erarbeitetem weiterzuarbeiten scheint, Bekanntes neu kontextualisiert und rekombiniert. Diese Ausstellungen erscheinen dadurch erfüllt von einer Atmosphäre des Entdeckens, von einem Drang nach Entwicklung, vielleicht sogar Erkenntnis. Obgleich die Ausstellungen in diese Serie von sechs, die sich über einen Zeitrahmen von etwas mehr als einem Jahr (September 1974 – November 1975) erstreckte, eingebettet sind und damit von vornherein in einem gewissen Zusammenhang stehen und inhaltlich wie methodisch teilweise sehr stark mit- und ineinander verzahnt sind, so ist doch jede für sich zu betrachten. Die Konzeptionen der Ausstellungen zeichnen sich durch einen jeweils individuellen Blickwinkel aus, der über weite Strecken die lokalen Gegebenheiten berücksichtigend als durchaus ortsspezifisch zu bezeichnen ist.¹⁶ Aber auch thematisch nehmen die Schauen auf Ort und Zeit Bezug, womit die Serie nicht als eine sich gegenseitig bedingende Gruppe, sondern als Verband autonomer Positionen angesehen werden muss. Broodthaers zufolge gilt dies insbesondere für die letzten drei Schauen in Oxford, London und Paris: Die Retrospektiven zuvor hätten sich in ihrem Verlauf „zugunsten einer Spekulation um das Alphabet“ verloren.¹⁷ In dieser Bemerkung äußern sich Broodthaers' ‚literarische Wurzeln‘ ebenso wie in seinen stets präzise formulierten Aussagen, weshalb die originalsprachliche Zitation sämtlicher Aussagen des Künstlers im Folgenden jeweils in den Fußnoten angeführt wird.

Die Londoner Retrospektive *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* stand wohl Pate für den Terminus der *Dekor-Ausstellungen*, der sich in der Fachliteratur über das Schaffen des Künstlers vielerorts durchgesetzt hat.¹⁸ Diese Ausstellung zeichnet sich besonders durch ihr verhältnismäßig geschlossenes Erscheinungsbild und ihre explizit inhaltlich und thematisch ausgerichtete Komposition aus: Krieg und Komfort, so Broodthaers, seien die beiden

¹⁵ In seinem Kommentar im Katalog zur Pariser Retrospektive schreibt Broodthaers, dass diese, sollten seine Absichten Früchte tragen, keine Retrospektive darstelle. Vgl. Broodthaers, Marcel: Les Salles. – In: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Si son intention l'emporte, cette exposition ne sera pas une retrospective mais une succession de «décors» [...]”

¹⁶ Rachel Haidu führt dies am Beispiel der Brüsseler Retrospektive im Palais des Beaux-Arts, das Victor Horta erbaute, detailliert aus. Vgl. Haidu 2010, S. 237 f.

¹⁷ Broodthaers, Marcel: Das Wort Film? – In: Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes 1975 (Ausst.Kat.), o.S.: „Und unterwegs hat sich diese Absicht zugunsten einer Spekulation um das Alphabet verloren.“

¹⁸ Beispielsweise bei Zwirner 1997, S. 148 f.

Grundpole, mit denen er sich hier auseinandergesetzt habe.¹⁹ Broodthaers war in London räumlich im Vergleich zu anderen Retrospektiven verhältnismäßig eingeschränkt: In zwei Räumen zeigt er eine zweiteilige Arbeit, die ihm während des Ausstellungszeitraums als Kulisse für einen Film diente.²⁰ Die beiden Räume sind jeweils einem Jahrhundert – dem 19. beziehungsweise 20. – gewidmet. Im „Raum des 19. Jahrhunderts“ (Abb. 1) wird in sozusagen nostalgischer, musealer Manier eine Vielzahl an Objekten präsentiert. Das Spektrum der Gegenstände reicht von Kanonen über Palmen bis hin zu Stühlen und Kerzenleuchtern. Währenddessen trifft man im „Raum des 20. Jahrhunderts“ (Abb. 14) auf Maschinengewehre und ein Ensemble aus Gartenmöbeln mit einem Sonnenschirm. Im ersten Kapitel erfolgt eine detaillierte Analyse der einzelnen Exponate, die sich zunächst sehr stark an den Objekten orientiert. Der ‚unvoreingenommene‘, beschreibende Zugang beabsichtigt, eine adäquate Ausgangsbasis für spätere Überlegungen zu schaffen. Dieses Fundament gründet auf der Aufarbeitung der historischen Füllungen sowie der Ausbreitung der ‚Geschichte‘, die den Exponaten eingeschrieben ist, um inhaltliche und historisch gegebene Verbindungen zwischen den einzelnen Gegenständen aufzuschlüsseln und dadurch einen ‚narrativen‘ Sinnzusammenhang aufzuzeigen. Hieraus wird sich unter anderem die Notwendigkeit einer Rückschau ergeben, da vor allem zwei Werkgruppen die Gesamterscheinung der Londoner Ausstellung in verschiedener, zu exemplifizierender Hinsicht beeinflusst haben. Eine genaue Betrachtung des Adlermuseums und der Wintergärten wird den bisher werkkonzentrierten Blickwinkel auf *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* schärfen und zugleich erweitern.

So widmet sich das zweite Kapitel dem *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* mit seinen einzelnen Stationen, die Broodthaers als *Sectionen* bezeichnet.²¹ Die jeweiligen Sektionen wenden sich bestimmten Disziplinen oder Epochen zu und sprechen damit spezifische Themen an beziehungsweise greifen aktuelle Fragestellungen auf. Die erste Sektion etwa ist unter anderem als Resultat der Tagespolitik des Jahres 1968 anzusehen: Broodthaers gründete sein Adlermuseum in seinem eigenen Wohnhaus, das zugleich sein Atelier, also seine künstlerische Produktionsstätte ist, nachdem er sein Engagement in der

¹⁹ Gilissen B, Maria: DÉCOR. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 35 sowie Zwirner 1997, S. 158. Compton zitiert eine Presseaussendung des Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Oktober 1975): Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 66, FN 82.

²⁰ In Brüssel, Basel und Paris etwa bespielte Broodthaers jeweils mehrere Räume beziehungsweise den gesamten Ausstellungsort (in Basel auch das Treppenhaus und den Eingangsbereich). Fotografische Dokumentationen der Raumsituationen finden sich bei Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), 236 ff. sowie Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 248 f.

²¹ Entsprechend der Thematisierung der bürokratischen Organisation des Museums übertitelte Broodthaers die einzelnen Stationen immer als „Section ...“. Da sich der Bedeutungsgehalt des französischen *Section* großteils mit jenem des deutschen *Sektion* deckt, wird im Fließtext der deutsche Ausdruck verwendet.

Besetzung des *Palais des Beaux-Arts* aufgegeben hat.²² Ein aufsehenerregender Höhepunkt der Aktivitäten des Adlermuseums in den folgenden Jahren ist die *Section des Figures*, bekannt unter dem Ausstellungstitel *Der Adler vom Oligozän bis heute*, in der Kunsthalle Düsseldorf 1972 (Abb. 42). Dem Künstler gelingt es, in Zusammenarbeit mit Institutionen ebenso wie Privatsammlungen, über 300 Exponate, deren gemeinsamer Nenner ‚der Adler‘ ist, zu versammeln. Alle Ausstellungsobjekte versieht Broodthaers mit einem kleinen Schild, das besagt: „Dies ist kein Kunstwerk.“ Mit dieser buchstäblich spektakulären, aber ebenso polarisierenden Inszenierung gelingt Broodthaers eine imposante Vorführung der Mechanismen der Kunstwelt ebenso wie der gesellschaftlich-politischen Strukturen und zugleich die Hinterfragung und Infragestellung des Kunstwerkbegriffs. Schließlich beendet Broodthaers sein Adlerprojekt im Herbst desselben Jahres auf der documenta 5, zum Beispiel mit der *Section Publicité* (Abb. 45) wendet er sich dort einem sehr ausdrücklich bürokratisch-organisatorischen Aspekt zu.

Dieser kurze Abriss hat bereits verdeutlicht, wie vielfältig die von Broodthaers unter den Flügeln des Adlers angesprochenen und zur Diskussion gestellten Themen geartet sind. Damit schließt sich der Kreis zur ursprünglichen Intention der ersten Sektion, die Broodthaers, wie er selbst sagt, als ein Angebot zur fortführenden Diskussion eingerichtet hatte. Auch in London, drei Jahre später, lässt Broodthaers einiges, teils Widersprüchliches, thematisch werden – Tagespolitisches, den Krieg etwa, ebenso aber Strukturell-Immanentes, beispielsweise Strategien der Repräsentation und Konstruktionsmodelle nationaler Identität. In vielerlei Hinsicht steht die Londoner Ausstellung somit quasi im Luftzug des Flügelschlags des Adlers. Es bedarf daher zunächst einer genauen Betrachtung des gesamten Adlerkonvoluts, das heißt einer Beschreibung der einzelnen Sektionen, um Diskussionspunkte, Ansätze und grundlegende Themen herauschälen zu können. Dadurch kann die Grundlage für ein verknüpfendes und argumentatives Weiterdenken in Richtung der Londoner Retrospektive geschaffen werden.

Einer methodisch ähnlichen Herangehensweise folgt das dritte Kapitel, das sich den Broodthaers'schen Wintergärten zuwendet. Das erste Modell von *Un Jardin d'Hiver* (Abb. 48) wird 1974 in einer Gruppenausstellung im *Palais des Beaux-Arts* in Brüssel präsentiert. Daraufhin folgen im Kontext der Retrospektiven – in Brüssel, Basel und schließlich in Paris – drei weitere Wintergärten, jeweils in individuell abgewandelter Form. Es liegt demnach nahe,

²² Broodthaers zufolge entstammt sein Museum diesen Ereignissen, in einigen seiner offenen Briefe geht er explizit darauf ein. Vgl. Buchloh, Benjamin H.D.: *Open Letters, Industrial Poems*. – In: Buchloh 1988, S. 69: „[...] my museum originates from that date [...]“. Vgl. außerdem Reproduktionen der offenen Briefe in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 249. Zudem: Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 78 f. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 70 f.

dass die im Londoner „Raum des 19. Jahrhunderts“ präsentierten Palmen, wenn schon nicht als minimalste, reduzierteste Form, dann jedenfalls als ein an diese Werkgruppe erinnerndes Relikt anzusehen sind. Palmen stehen als Sinnbild für die Kolonialisierung im 19. Jahrhundert und ebenso exemplarisch für die architektonische Novität der Glashäuser, Orangerien – und Wintergärten. Technischer Fortschritt trifft in diesen Pflanzen auf westeuropäische Machtherrschaft, während Palmen im heutigen gesellschaftlichen Kontext immer mehr zum innenarchitektonischen Ausdruck des maximierten Komforts werden. Diesen exotischen Pflanzen wurden also die Exotik neuer, oszillierender Raumstrukturen und die Eroberung der Welt ebenso wie eine damit einhergehende Demonstration von Macht eingeschrieben: Wiederum kristallisieren sich mittels genauer Analyse Aspekte heraus, die in den Broodthaers'schen Wintergärten bereits thematisch sind – und dies auch in London bleiben. Vieles Angesprochene wird sich in London, wenngleich in modifizierter Form, wieder finden und für eine Interpretation der Ausstellung als weiterführend erweisen.

In einem Kommentar zum Pariser Wintergarten schreibt Broodthaers, dass der Begriff *Décor* die Restitution eines Objekts an eine reelle Funktion bezeichne und das Objekt dadurch nicht länger als Kunstwerk betrachtet werden würde beziehungsweise sollte.²³ Zweifelsohne führt Broodthaers damit einen jahrhundertealten und dennoch sehr unscharf definierten Begriff in sein Werkspektrum ein: Das französische *Décor* geht letztlich auf das lateinische *decus/-oris* zurück, welches wiederum primär als Schmuck oder Zierde zu übersetzen ist. Aufgrund verschiedener sprachlicher Einflüsse wird der Begriff im alltäglichen Wortschatz allerdings gleichzeitig als Kulisse, Bühnendekoration und Theaterdekoration verwendet. In den Sprachgebrauch der drei von Broodthaers immer wieder verwendeten Sprachen Englisch, Deutsch und Französisch ist der Begriff *Décor* ebenso eingegangen. Mittels einer sprachkulturellen Aufschlüsselung dieses geschichtsträchtigen Begriffs soll vor Augen geführt werden, welche Bedeutungsvielfalt Broodthaers mit diesem Terminus in sein Schaffen einführt. Doch soll nicht nur die Fülle an Bedeutungen des *Décor* dargelegt, sondern damit letztlich auch eine Konturierung erfolgen, auf Basis deren der Begriff bei Broodthaers weitergedacht werden kann.

Denn der Titel der Retrospektive in London lautet schließlich *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*. Bei der angesprochenen Eroberung – so lässt sich der Titel lesen – handelt es sich um die Eroberung einer Begrifflichkeit: des *Décor* selbst. Auf welche Art und Weise der

²³ Broodthaers, Marcel: Salle Verte. – In: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Cette pièce a déjà été exposée ailleurs, mais dans une forme différente, elle se trouve être l'amorce de l'idée de DÉCOR que l'on peut caractériser par l'idée de l'objet restitué à une fonction réelle, c'est-à-dire que l'objet n'y est pas considéré lui-même comme œuvre d'art [...]“

Décor in Bezug auf die Londoner Ausstellung gedacht werden könnte, soll im abschließenden fünften Kapitel unter Bezugnahme auf die aus den beiden vorangegangenen Werken extrahierten Aspekte, Thematiken und Diskussionspunkte ausgeführt werden.

Die vorliegende Arbeit möchte eine Spur legen, anhand derer dem Abstraktum *Décor* im Kontext des Schaffens von Marcel Broodthaers genauere Umrisslinien gegeben werden können. Wenn Broodthaers davon spricht, Säle in einem *Esprit Décor* schaffen zu wollen,²⁴ so scheint er damit eine charakteristische Herangehensweise, eine spezifische Form der Auseinandersetzung zu artikulieren. Somit bezeichnete der Begriff eine Operation, ein Verfahren oder eine Strategie: die Gestaltung des Rundherum, die Variation und Manifestation parergonaler Strukturen.²⁵ Durch seine Herrschaft über das scheinbar Nebensächliche und Oberflächliche behält der *Décor* in gewisser Weise dennoch Oberhand über eine Gesamtheit – über das Ganze. Das möglicherweise protagonistische Potential dieses Nebenakteurs sowie dessen Relevanz und dessen konkrete Konstitution sind Gegenstand der folgenden Überlegungen. Eine neue Lesart des Terminus *Décor* anhand und mit Marcel Broodthaers anzudenken, ist erklärtes Ziel dieser Diplomarbeit.

²⁴ Vgl. Broodthaers, Marcel: Note sur le Sujet. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 2/2), o.S.: „[...] pour former des salles dans un esprit «décor».“

²⁵ Jaques Derrida führt den Begriff des *Parergon* in seinem Buch *Die Wahrheit in der Malerei* ein. Seine Konzeption des Begriffs würde ein Weiterdenken von Broodthaers‘ Arbeiten in eine spezifische Richtung anleiten. Vgl. Derrida, Jacques: Das Parergon. – In: Derrida 2008, S. 56 f.

2. *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*

(Institute of Contemporary Arts, London)

Vom 13. Juni bis 6. Juli 1975 bespielte Marcel Broodthaers die beiden Räume der neuen Galerie des *Institute of Contemporary Arts* in London mit einer zweiteiligen Arbeit, bestehend aus dem „Raum des 19. Jahrhunderts“ (Abb. 1) und dem „Raum des 20. Jahrhunderts“ (Abb. 14). Die Ausstellung, vorletzte Station der sechsteiligen Serie von Retrospektiven, trug den Titel *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*. Der Künstler selbst erklärte, dass Krieg und Komfort die Grundthemen seien, welche im Zuge Ausstellung behandelt werden würden.²⁶ Diese beiden thematischen Schwerpunkte sind, wie im Folgenden dargelegt werden wird, an der sozusagen handfesten historischen Beziehungsstruktur zwischen den heterogenen Elementen, die durch deren Geschichtlichkeit, deren Funktionen sowie deren Arrangement anschaulich wird, dingfest zu machen. Während des Ausstellungszeitraums drehte Broodthaers den Film *La Bataille de Waterloo* in den beiden Ausstellungsräumen. Der Film knüpft an den 1969 anlässlich des 200jährigen Napoleon-Jubiläums gedrehten *Un Voyage à Waterloo* an, in dem Broodthaers mit einem Kunsttransporter eine Kiste nach Waterloo bringt.²⁷ Drei Ansichtskarten des dortigen Löwendenkmals verbleiben als Relikte im Adlermuseum.²⁸ Aufgrund der stark eingeschränkten Zugänglichkeit der Filme beruhen die folgenden Ausführungen großteils auf der sehr genauen Beschreibung von Michael Compton.²⁹ Für den Fokus der vorliegenden Arbeit relevant ist das strukturell wichtige Moment der Kulissenfunktion der Ausstellung, die der Film erwirkt, von einer ‚aktiven‘ Einbindung des filmischen Inhalts in die Argumentationsführung wird allerdings abgesehen.³⁰

²⁶ Gilissen B, Maria: DÉCOR. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 35 sowie Zwirner 1997, S. 158. Compton zitiert eine Presseaussendung des Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou (Oktober 1975). Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 66, FN 82.

²⁷ Vgl. z.B. Broodthaers, Marcel: Offener Brief an Jacques Charlier. – In: Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 82: „En Juillet 1969. Le Département des Aigles du Musée d’Art Moderne a fait un voyage itinéraire à Waterloo dans le cadre doré du bicentenaire de la naissance de Napoléon. Un petit film a été et nous espérons montrer ce film à une occasion ultérieure.”

²⁸ Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 38.

²⁹ Compton, Michael: *La Bataille de Waterloo 1975*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 26–29.

³⁰ Broodthaers’ Filme sind auch aus technischen Gründen sehr schwer zugänglich (*La Bataille de Waterloo*: 35mm) und zudem nur spärlich in den (österreichischen) Sammlungen vertreten. Nachdem es mir selbst nicht möglich war, die relevanten Filme zu sehen, möchte ich davon absehen, ihren Inhalt sowie ihre Produktionsweise argumentativ einzusetzen. Da Broodthaers’ Filme stark mit ihrer Materialität operieren – Eric de Bruyn beispielsweise erläutert das sehr ausführlich – ist es meines Erachtens nach unabdingbar, sie gesehen zu haben, um sie dementsprechend in eine Argumentation einführen zu können. Die Ausklammerung liegt aber auch darin begründet, dass sich die vorliegende Arbeit nicht auf das filmische Werk Broodthaers’ konzentrieren möchte.

Anlässlich der Ausstellung *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* wurde von der *Michael Werner Gallery* im Jahr 2007 ein Katalog herausgegeben, welcher das gesamte erhaltene, historische Fotomaterial der Schau in London versammelt und somit als dokumentarische Hauptreferenz anzuführen ist. Dies ist vor allem dahingehend von besonderer Bedeutung, als dass es sich bei sämtlichen Objekten um Leihgaben handelte, womit jede weitere Präsentation eindeutig und ausschließlich in Form einer Nachstellung möglich ist.³¹ Wie an anderer Stelle noch exemplifiziert werden wird, ist dieser Umstand als struktureller Teil der Arbeit anzusehen. Als weitere wichtige Referenz für die vorliegende Arbeit diene die Präsentation der Arbeit in der Ausstellung *Elogio del Dubbio. In praise of doubt. Éloge du Doute* in der *Punta della Dogana, François Pinault Foundation*.³² Auf Abweichungen zwischen dem Dokumentationsmaterial und der Reinszenierung in Venedig 2011/2012 wird in den Fußnoten hingewiesen.³³ Zudem wurde *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* 1982 auf der *documenta 7* ausgestellt.³⁴

2.1 „Raum des 19. Jahrhunderts“

Vor dem eigentlichen Ausstellungsraum wird auf weißem Papier in goldenem Schriftzug in der Schriftart *Anglaise* angekündigt, was hinter der Tür zu finden sein wird: *Décor. XIXth century* (Abb. 2). Diese englische Schreibschrift zeichnet sich durch ihr besonders feines, verschnörkeltes Schriftbild aus, das durch schwungvolle Federführung entsteht und höchste Präzision erfordert.³⁵ Dem Wegweiser – auf dem Blatt Papier ist auch ein Pfeil zu finden – beziehungsweise dem Schild wird eine Doppelfunktion zuteil: Als Instrument der Zuordnung des sich im Raum Befindlichen zu einem konkreten Jahrhundert ist es gleichermaßen ausdrückliche Deklaration, definiert es doch selbiges als „Décor“. Durch das Angebot einer nicht zuletzt verdoppelten Lesart eröffnet sich der Diskurs über „eine Spekulation über Schwierigkeit des Lesens“, ³⁶ womit die beiden Schilder in Zusammenhang mit der

³¹ Gilissen B, Maria: DÉCOR. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 35: „Après l'exposition, la plupart sont retournés chez leurs propriétaires. Comme toutes les expositions de Broodthaers, *Décor* avait été montré une seule fois, dans un lieu, dans un temps donné.”

³² Bourgeois/Palazzo Grassi 2011 (Ausst.Kat.): *Elogio del Dubbio. In praise of doubt. Éloge du Doute*. Venezia, Punta della Dogana, François Pinault Foundation. 10.04.2011–31.12.2012.

³³ Aufgrund des Fotografierverbots konnte die Ausstellung nicht dokumentiert werden, auch im Katalog findet sich kein neues Bildmaterial, sondern Reproduktionen der Ausstellungsdocumentation von 1975.

³⁴ Diese Ausstellung wird hier exemplarisch genannt, weil sie erheblich relevant für Präsenz und in weiterer Folge intensive Rezeption Broodthaers' in Amerika war, worauf Goldwater hinweist. Vgl. Goldwater, Marge: Introduction. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 9.

³⁵ Vgl.: *Scriptorium am Rheinsprung* Basel 2012.

³⁶ Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 121–122. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 114: „Et le sujet, une spéculation sur une difficulté de lecture entraînée par l'emploi de ce matériau.“

Werkgruppe *Plaques* zu sehen wären. Für diese vakuumgeformten Plastikschilder, die in den späten 1960er Jahren entstanden, erklärte Broodthaers eben jenes Axiom zur obersten Maxime, wenngleich sie auch andere Aspekte, wie etwa die Materialität, thematisieren. Nachdem der „Raum des 20. Jahrhunderts“ auf einem separaten, allerdings gleich gestalteten Blatt an anderer Stelle angekündigt wird, sind die beiden *Décor*-Schilder als wichtige Scharniere anzusehen, welche die beiden Räume formal miteinander verknüpfen.

Durch zwei Türen ist der erste Raum betretbar, eine architektonische Gegebenheit, die sich ebenso wie die Fenster in der Anordnung einiger Objekte wiederfinden lässt.³⁷ So sind etwa zwei Stühle, zwei Kanonen und zwei Kerzenhalter jeweils als ‚Paar‘ ausgestellt und befinden sich auf einer Präsentationsfläche: einem ‚gemeinsamen‘ Kunstrasenstück.

Mittig zwischen den beiden Fenstern positioniert befindet sich auf einem weißen Holzpodest eine Blumenkugel (Abb. 3). Wilfried Dickhoff will darin eine „romantisierte Kanonenkugel“ sehen,³⁸ wodurch sie als Verkörperung der Zusammenführung der beiden thematischen Grundpole Krieg und Komfort lesbar wäre. Die Kugel stünde, nach Dickhoff, symbolisch für die vermeintliche Harmlosigkeit kriegerischer Geschehnisse. An Dickhoff anknüpfend ließe sich eine weiterführende Parallele zu den traditionellen, kreisrunden Blumenkränzen, in Form derer man Kriegsherren wie Gefallenen Ehrerbietung erweist, denken. Der primäre, alltägliche Verwendungszweck derartiger Blumenkugeln ist jedoch im Dekorationsbereich anzusiedeln, etwa als Ausschmückungs- oder Verzierungselement. Die englische Bezeichnung „Flower Ball“³⁹ eröffnet zudem eine terminologische Verbindung zum Begriff „Ball-Flower“, einem der englischen Gotik entstammenden Element der architektonischen Ornamentik. Der stilisierte Blütenkelch, in dem sich ein kleiner Ball befindet, wird zumeist auf Gesimshöhe in regelmäßigen Reihen angebracht, etwa an den Kathedralen von Gloucester oder Salisbury.⁴⁰ In späteren Katalogen und Ausstellungen über Marcel Broodthaers taucht die Blumenkugel mit einer rosaroten Schleife verziert wieder auf,⁴¹ entsprechend dem fotografischen Material der Londoner Ausstellung ist jedoch nicht davon auszugehen, dass

³⁷ Die Präsentation der Arbeit in der Punta della Dogana umfasst auch zwei Türen, die jedoch eindeutig nicht den Türen des *Institute of Contemporary Arts* entsprechen. Einzig durch die Argumentation der Symmetrie wäre erklärbar, weshalb diese ‚architektonische Gegebenheit‘, die als solche auch nach intensiver Recherche – in keiner Rekonstruktion oder Dokumentation findet sich ein Hinweis darauf – meines Erachtens nach nicht als Teil der Arbeit zu verstehen ist, Eingang in eine Reinszenierung der Arbeit in Venedig findet. Insbesondere verwundert, dass die ‚Inventarliste‘ der *Michael Werner Gallery* die Türen nicht listet und sie offenbar in Venedig dennoch ausstellen lässt.

³⁸ Dickhoff 2008, S.1.

³⁹ Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 4. sowie Galerie Isy Brachot 1990 (Ausst.Kat.), S. 195.

⁴⁰ Encyclopædia Britannica 1947, S. 999.

⁴¹ Beispielsweise in: Galerie Isy Brachot 1990 (Ausst.Kat.), S. 195 sowie Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 68 und The Tate Gallery 1980 (Ausst.Kat.), S. 33 und insbes. S. 70: „Flower Ball“. 1975. Dried flowers in the form of a sphere with a pink ribbon.”

dies der originalen Präsentationsform entspricht. Durch die Schleife wird der visuelle Eindruck der Blumenkugel als Dekorationselement erheblich verstärkt.

Vor den beiden Fenstern, allerdings nicht exakt symmetrisch angeordnet, befinden sich auf jeweils zwei Kunstrasenstücken zwei Kanonen im Stil jener, wie sie in der Schlacht von Waterloo im Juni des Jahres 1815 zum Einsatz kamen (Abb. 4, 5). Neben dem Revolver stellen die beiden Kanonen den wohl offensichtlichsten Bezug zu einer kriegerischen Auseinandersetzung im „Raum des 19. Jahrhunderts“ her und rekurren wiederum auf die Grundthematik des Krieges. Bei der Schlacht von Waterloo handelt es sich um die letzte, verheerende Niederlage der napoleonischen Truppen gegen die preußisch-englische Allianz. In Form der Redewendung „sein Waterloo erleben“⁴² hat sich die Schlacht, die zugleich ein Zusammentreffen jener drei Nationen markiert, die in Broodthaers‘ Biographie eine erhebliche Rolle einnehmen,⁴³ in den alltäglichen Wortschatz eingeschrieben.⁴⁴ Nach seiner Rückkehr aus dem Exil zog Napoleon mit seinen Truppen Richtung Norden, nahe dem Städtchen Waterloo gelang es Herzog Wellington zusammen mit Feldmarschall Blücher, den französischen Feldzug zu stoppen. Den Schilderungen der historischen Geschehnisse zufolge kam es zwischen den beiden siegreichen Feldherren Blücher und Wellington zu einer Debatte um die Betitelung der Schlacht, aus der ursprünglich eine Doppelbenennung resultierte. Der preußische Heerführer Blücher bestand auf der „Schlacht der Belle-Alliance“, die von Wellington forcierte, englische Form „Schlacht von Waterloo“ setzte sich allerdings dauerhaft durch. Einstige Relikte dieser Uneinigkeit waren jahrelang die Straßen- und Boulevardenamen in beiden Landeshauptstädten: „Belle-Alliance“ in Berlin und „Waterloo“ in London.⁴⁵ Von der historischen Relevanz dieser Schlacht zeugen nicht zuletzt deren jährliche Reinszenierung sowie die intensiven Bemühungen um die Erhaltung des Kriegsschauplatzes.⁴⁶ In der englischen Geschichte fällt diese Schlacht in die Zeit eines durch „Bevölkerungswachstum,

⁴² Duden 2005, S. 1089 sowie Duden 2012: „Waterloo: [...] vernichtende Niederlage, Untergang.“

⁴³ Der geborene Belgier pendelte vor allem seit dem Beginn seiner künstlerischen Karriere zwischen den Hauptstädten Brüssel, Paris, Berlin und London. Sein Interesse an Nationen sowie nationaler Herkunft und Identität äußert sich nicht nur in seinen Aussagen, sondern zeigt sich auch in zahlreichen Arbeiten, etwa *Fémur d’homme belge* und *Fémur de la femme française* (1964/65, Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 77). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Broodthaers‘ Aussage im Interview mit Irmeline Lebeer.

Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 120: „Mit dem Schenkelknochen sind Nationalität und die Struktur des Menschen wieder vereint. Der Soldat ist nicht weit davon.“ Original französisch in: Hakkens 1998, S. 112: „Avec le fémur, nationalité et structure de l’être humain sont réunis. Le soldat n’est pas loin.“

⁴⁴ Broodthaers‘ großes Interesse an Sprichwörtern, Redewendungen und Sprachspielen wird vor allem in seinen Gedichten evident. Im Katalog der Pariser Retrospektive verweist er auf die Redewendung „Rauch, das ist belgisch.“ Broodthaers, Marcel: *Salle Bleue*. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Dans un coin quelques sacs bourrés avec l’inscription «Tabac Belge» signifiant la nationalité de l’artiste; il faut y voir aussi une allusion à cette expression courante dans le nord de la France particulièrement et à Paris: «Fume, c’est du belge».“

⁴⁵ Kulke 2011.

⁴⁶ Vgl. Project Hougoumont 2012.

Industrialisierung und Verstädterung“ ausgelöst, „tiefgreifenden Strukturwandels, der die Gesellschaft zu Anpassungen zwang und vor neue Probleme stellte.“⁴⁷ Deren Abwendung wäre ohne die *Industrielle Revolution* nicht denkbar gewesen. Im Gegensatz zu den Revolutionstendenzen in Frankreich und Preußen äußerte sich das emanzipatorische Potential des englischen Bürgertums in Reformbewegungen, die eine Strategie des „disziplinierten Protests“⁴⁸ verfolgten. Die durch die Kriege gegen Frankreich bestärkte, nationale Geschlossenheit begann 1815 massiv zu bröckeln, weshalb außenpolitische Triumphe wie der *Wiener Kongress* oder der Sieg zu Waterloo angesichts der Dringlichkeit der Stabilisation der wirtschaftlichen Lage sowie der Notwendigkeit der Verbesserung des Lebensstandards letztlich in England selbst eher stiefmütterlich behandelt wurden.⁴⁹ Am 16. August 1819 kam es bei einer Großdemonstration in Manchester trotz dezidiert friedlicher Ausrichtung zu einer gewaltsamen Niederschlagung: „Dem militärischen Einsatz gegen den äußeren Feind war jetzt der Einsatz gegen den inneren Feind gefolgt.“⁵⁰ Die Vorkommnisse erlangten als „Massaker von Peterloo“ Berühmtheit: eine „Wortneuschöpfung der radikalen Presse“, die damit „in ironischer Weise auf den Sieg bei Waterloo“ anspielte und die Schlacht von Waterloo ein zweites Mal in den alltäglichen Wortschatz einschrieb.⁵¹ Von der Gebräuchlichkeit des Begriffs zeugen aktuelle Beiträge zu diesem Massaker,⁵² auch die Bestrebungen, ein Memorial für die Opfer zu errichten, verdeutlichen die Geschichtsträchtigkeit des Ereignisses.⁵³ Namensgebend war die Schlacht außerdem für den Film, welchen Broodthaers am 14. Juni 1975, am Tag der traditionellen Parade *Trooping the Colour*, in den Räumen des *Institute of Contemporary Arts* dreht: *La Bataille de Waterloo*.⁵⁴ Etwas aus der Mitte gerutscht, wiederum nur in etwa der Symmetrie entsprechend, bäumt sich vor den beiden Kanonen eine auf einem großen Kunstrasenstück platzierte Python auf (Abb. 1, 4). Das ausgestopfte Reptil befindet sich in Angriffsstellung, seine aggressive Gestik weist in den „Raum des 20. Jahrhunderts“. Eindrucksvoll scheint das Tier im Augenblick seines furchteinflößenden Aufbäumens erstarrt. Überlebensgroß erinnert das monumentale Prachtstück an Wunderkammern und Raritätenkabinette, die Ahnen der heutigen Museen. Das Ausstellen dieser Schlange ist in mehrerlei Hinsicht als Machtdemonstration zu verstehen, symbolisiert dieses exotische Tier auch die schrittweise Eroberung entlegener Gebiete, in

⁴⁷ Niedhart 1987, S. 49.

⁴⁸ Ibid., S. 59.

⁴⁹ Vgl. ibid., S. 58.

⁵⁰ Ibid., S. 60.

⁵¹ Vgl. ibid., S. 59 f.

⁵² Vgl. z.B.: Bragg 2012.

⁵³ The Peterloo Massacre 2012.

⁵⁴ Vgl. Compton, Michael: *La Bataille de Waterloo 1975*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 25 f.

welchen jene heimisch sind, durch die europäischen Nationen, wie sie durch die Kolonialkriege im 19. Jahrhundert einen traurigen Höhepunkt erreichte. Indirekt könnte darin zudem ein Hinweis auf den rasanten Anstieg von kolonialen Konsumgütern gesehen werden: „Kolonialwaren“ tauchten gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt in europäischen Lebensmittelgeschäften auf, in London und den größeren englischen Provinzstädten jedoch bereits bedeutend früher: „In keinem europäischen Land spielten aus Übersee importierte Nahrungs- und Genussmittel eine größere Rolle als in Großbritannien.“⁵⁵ Die Schlange selbst ist zwar weder Genuss- noch Nahrungsmittel, in diesem Zusammenhang dennoch untrügliches Indiz für den Transfer von Gütern zwischen Großbritannien und seinen Kolonien.

Zwei Kerzenständer auf weiß lackierten Eisengestellen mit hölzernen, weiß lackierten Deckplatten flankieren das imposante Tier (Abb. 6). Die dynamisch-schwungvolle Form der Kerzenhalterung ist charakteristisch für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert in England, für den damals dort weit verbreiteten, sogenannten edwardischen Stil. Diese Stilrichtung verdankt ihren Namen dem damaligen König Edward VII. (1901–1910), Sohn von Königin Victoria (Haus Hannover) und Prinz Albert. Väterlicherseits stammt Edward VII. vom deutschen Adelsgeschlecht Sachsen-Coburg und Gotha ab.⁵⁶ Durch geschickte Heiratspolitik besetzte das spätere Haus Sachsen-Coburg-Gotha wichtige europäische Machtpositionen in England und Belgien, die bis dato von Nachfahren dieser Familie regiert werden: die englische Linie wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts, während des Ersten Weltkriegs, in Haus Windsor umbenannt. In Belgien ist das Haus Sachsen-Coburg-Gotha seit 1830 an der Macht, König Leopold II. begründete die dortige Herrscherdynastie, der in Brüssel das *Musée de la Dynastie* gewidmet ist. Intensive Beziehungen zum Ausland brachten König Edward VII. auch Beinamen wie „Uncle of Europe“⁵⁷ oder „Pate Europas“⁵⁸ ein, sein intensives Interesse an „transkulturellen Beziehungen“⁵⁹ ging über die europäischen Grenzen hinaus. Eine Reise in die britische Kolonie Indien etwa verdeutlicht seine politische Fokussierung – „Edward’s main interests lay in foreign affairs“⁶⁰ –, die auch in der Politik vieler anderer europäischer Nationen, beispielsweise jener Belgiens, nachzuvollziehen ist. Die beiden Kerzenhalter wurden kalendarisch gesehen also bereits im 20. Jahrhundert angefertigt,

⁵⁵ Osterhammel 2009, S. 338.

⁵⁶ The Royal Household 2012/b.

⁵⁷ The Royal Household 2012/a.

⁵⁸ Vgl. Brook-Shepherd 1975.

⁵⁹ Osterhammel 2009, S. 719.

⁶⁰ The Royal Household 2012/a.

im vorliegenden Kontext ist jedoch der verbreitete Begriff des „langen“ 19. Jahrhunderts⁶¹ von Interesse, da die beiden Objekte genau jener Schwellen- respektive Übergangszeit, auch Sattelzeit genannt,⁶² entstammen. Formal korrespondiert die geschwungene Gestalt der Halterungen mit der Verschnörkelung der kalligraphischen Schriftart *Anglaise*, auf die Broodthaers in Ausstellungsankündigung, Einladung sowie den eingangs erwähnten ‚Wegweisern‘ besonderen Wert legte.

Auf zwei Grasmatten sind sechs Palmen unterschiedlicher Größe gruppiert, vier davon in schwarzen Plastiktöpfen, zwei in terrakottafarbenen (Abb. 7). Diese exotische Insel bezieht sich einerseits, ähnlich wie die Python, auf die Vorkommnisse der Kolonialisierung im 19. Jahrhundert – Palmen sind ebenso als Indizien des transnationalen Gütertransfers anzusehen. Andererseits wird die Palmengruppe zugleich den retrospektiven Ansprüchen der Ausstellung gerecht, da sie auch unverkennbares Relikt einer im Œuvre von Marcel Broodthaers besonders gewichtigen Werkgruppe ist: Palmen sind der grundlegende Bestandteil seiner Wintergärten.

Direkt an der gegenüberliegenden Wand stehen, auf zwei Kunstgrasmatten, zwei Stühle (Abb. 8). Wie die beiden Kerzenhalter sind sie in edwardischem Stil gehalten, die ornamenthafte Gestaltung der roten Samtbezüge sowie die feine Verzierung der Holzgestelle lassen dies besonders gut erkennen.⁶³

Schräg vor den Palmen, etwa auf Höhe der Stühle und relativ zentral vor einer Tür, wird auf einem weißen Podest, welches wiederum auf einem Stück Kunstrasen positioniert ist, ein historischer Revolver präsentiert (Abb. 9). Der Lauf weist in die Richtung der beiden Stühle, der Griff in Richtung „Raum des 20. Jahrhunderts“. Modellnummer wie Produktionsjahr sind nicht erkennbar, der altertümliche Charakter legt die Vermutung nahe, dass dieses Exemplar aus dem 19. Jahrhundert stammt.

Rechts vor der Durchgangstür in den „Raum des 20. Jahrhunderts“ und somit in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Stühlen stehen auf einem weißen Eisengestell, dessen Rück- wie Oberseite mit einer weißen Holzplatte verkleidet ist, zwei Holzfässer mit den Beschriftungen Gin (links) und Rum (rechts) (Abb. 10). Das Gin-Fass verfügt über einen Zapfhahn, während das Rum-Fass lediglich mit einem Holzstück verschlossen ist. Die Aufschriften der beiden Fässer erwecken die Assoziation mit einer Barausstattung aus dem *Wilden Westen*. Dies findet sich in dem Filmstill, das mittig über dem Fässerpaar hängt, bestätigt (Abb. 11). Zu

⁶¹ Osterhammel 2009, S. 85 f.

⁶² Osterhammel führt für diesen Zeitraum den treffenden Begriff der Sattelzeit ein, welche von etwa 1770 bis 1830 dauert. Vgl. Osterhammel 2009, S. 102 f.

⁶³ Eine direkte Gegenüberstellung lässt die formalen Analogien besonders evident werden. Vgl. Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 12–13.

sehen ist eine Szene aus einem Western des amerikanischen Regisseurs Glenn Ford aus 1969 mit dem bezeichnenden Titel *Heaven with a Gun*. Auch die Geschichte des *Wilden Westens* ist eine der großen kriegerischen Eroberungen und in dieser Hinsicht ähnlich jener der afrikanischen Kolonien. Waffen sind hier eindeutig zu den Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs zu zählen: „Die zivilen Pioniere des ‚Wilden Westens‘, die mit Revolvern und Gewehren ihre Alltagsangelegenheiten regelten, gehörten im 19. Jahrhundert zu den am höchsten bewaffneten Populationen der Erde.“⁶⁴ Der Umgang mit Handfeuerwaffen ist somit als selbstverständliche Grundlage dieser spezifischen Sozialisation anzusehen.

Demgegenüber rahmt eine kleine Szenerie die Durchgangstür linksseitig: Auf einem rechteckigen Tisch mit einem Fuß und runder Bodenplatte spielen ein Hummer und eine Krabbe aus Plastik miteinander Karten (Abb. 13). Die grüne Tischplatte steht in farbllichem Kontrast zu den beiden roten Schalentieren, der sich in den vier Scheinwerfern,⁶⁵ welche die Szenerie rot und grün beleuchten, wiederfindet (Abb. 12). Jene beiden Komplementärfarben sind nicht nur für die Inszenierung in dieser Raumecke konstitutiv, sondern tauchen etwa auch bei den beiden edwardischen Stühlen auf: roter Samt auf grünem Kunstrasen.⁶⁶ In der Skurrilität der Situation in der Raumecke wird der für Broodthaers charakteristische, teils ironische Humor anschaulich: Hummer und Krabbe als Allegorie auf die europäischen Herrscher, die um die Verteilung ihrer kolonialen Besitzungen und Gebiete pokern. Dem Dokumentationsmaterial der Originalinszenierung sind verschiedene Kartenkombinationen zu entnehmen, deren Veränderung sich durch den in den Ausstellungsräumlichkeiten erfolgten Filmdreh erklären lässt.⁶⁷ Wenngleich nicht nachvollziehbar ist, weshalb beziehungsweise wie genau sich das Blatt verändert hat, so scheint die größte Veränderung das Aufdecken des zweiten Stapels zu sein. Die obersten Karten beider Stapel sind nun für Außenstehende einzusehen. Mit dem Kartenspiel führt Broodthaers zugleich ausdrücklich eine Komponente

⁶⁴ Osterhammel 2009, S. 492.

⁶⁵ In der originalen Installation 1975 gab es vier Scheinwerfer: zwei grüne, einen roten und einen weißen. Die Präsentation in der *Punta della Dogana* allerdings weist nur zwei Scheinwerfer auf, einen roten und einen grünen.

⁶⁶ Borgemeister weist anhand einer frühen Zeichnung auf die „Komplementärfarben Rot und Grün, die die Polarität einer Wahl veranschaulichen“ hin. Borgemeister 2003, S. 156.

Außerdem scheint der Farbkontrast rot-grün im Film *La Bataille de Waterloo* besonders aufzufallen. Vgl. Compton, Michael: *La Bataille de Waterloo 1975*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 26–29.

⁶⁷ Vgl. Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 1, S. 14. Maria Gilissen aber bemerkt, dass sie interessieren würde, weshalb Broodthaers genau diese Auswahl des Blattes getroffen hat. Gilissen B, Maria: *DÉCOR*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 35: „Je serais curieuse de savoir pourquoi M.B. a fait jouer le homard et le crabe aux cartes et fait le choix spécifique des coupes (qu’il m’a fait photographier).“ Die Karten in der *Punta della Dogana* differieren von der originalen Inszenierung, hier liegt ein Päckchen Miniaturkarten auf dem Tisch, was dem Fotomaterial zufolge in London 1975 nicht der Fall war. Eine Entschlüsselung der Bedeutung der sichtbaren Karten aus heutiger Sicht gestaltet sich dementsprechend schwierig beziehungsweise ist vielleicht sogar unmöglich.

des Zufalls ins Treffen, mit dem er sich in vorangegangenen Arbeiten, vor allem anhand des Gedichts *Un coup de dés* von Stéphane Mallarmé, ausführlich auseinandersetzte.⁶⁸

Neben den vier Scheinwerfern beim Spieltisch beleuchten außerdem zwei grüne Scheinwerfer in den Raumecken schräg hinter den Kanonen die Installation. Aufgrund der relativ großen Entfernung zu den Objekten wirkt sich das grüne Licht, welches sie werfen, kaum auf die Beleuchtung des Raums aus, wodurch die Spots selbst zu Objekten werden. Sie unterstreichen den requisitenhaften Charakter der restlichen Objekte und erscheinen unter diesem Blickwinkel wie Hinweise auf – Zeichen, Indizien für – die Kulissenhaftigkeit der Installation. Die Scheinwerfer sind unter diesem Gesichtspunkt als Störungen der musealen Illusion anzusehen, welche die Situation als Fiktion – nämlich als Bühne, Theaterschauplatz oder Filmkulisse – entlarven.

In der Präsentation der Objekte kommen insgesamt zehn Kunstgrasmatten zum Einsatz, wobei sich durch paarweise Anordnungen vier größere, zweiteilige Flächen (Palmen, Stühle, zwei Kanonen) und zwei einteilige Flächen (Python, Revolver) ergeben. Zudem gibt es fünf Podeste, wobei hier die Anbringung der weißen Holzabdeckungen individuell variiert. So befinden sich Blumenkugel und Revolver auf einem völlig geschlossenen weißen Quader, während die beiden Kerzenleuchter auf weißen Gestellen stehen und die beiden Holzfässer wiederum auf Gestellen, deren Rückseite durch ein weißes Holzbrett geschlossen ist.⁶⁹

2.2 „Raum des 20. Jahrhunderts“

Dem fotografischen Material der originalen Installation nach zu schließen ist es nur durch die Verbindungstür zum „Raum des 19. Jahrhunderts“, der somit die zusätzliche Funktion eines Durchgangsraums erhält, möglich, in den „Raum des 20. Jahrhunderts“ zu gelangen. Die Positionierung des entsprechenden Ankündigungsblattes – *Décor. XXth century* – ist aus dem vorhandenen Material nicht rekonstruierbar. Auch die tatsächliche Gestaltung beider Blätter muss an dieser Stelle ungewiss bleiben: Während der Katalog der *Marian Goodman Gallery* komplett maschinengeschriebene, gedruckte Versionen reproduziert, ist auf jenen, die in der *Punta della Dogana* präsentiert werden, der Terminus *Décor* zwar auch golden und in entsprechender Schriftart aufgedruckt, die Hinweise auf den jeweiligen Raum allerdings handschriftlich, mit Bleistift und Kugelschreiber, hinzugefügt.⁷⁰ Die Galerie *Isy Brachot*

⁶⁸ Vgl. z.B.: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. – In: Nobis/Meyer 1996 (Ausst.Kat.), S. 62 ff.

⁶⁹ Der Katalog der Michael Werner Gallery listet ein genaues Inventar sowie die exakten Maßangaben der Podeste. Vgl. Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 4, S. 16.

⁷⁰ Laut Auskunft des Aufsichtspersonals sind diese beiden Blätter „originale Bestandteile“ der Arbeit. Leider war nicht auszumachen, wer die handschriftlichen Hinweise angebracht hat, meines Erachtens ist jedoch nicht davon

wiederum reproduziert eine Version mit handschriftlichem Pfeil und *Décor* in der Schriftart *Anglaise*, allerdings in grauer Farbe.⁷¹ Dem schließt sich der Katalog des *Walker Art Center* an (Abb. 2).⁷²

Bereits durch die prominente Positionierung in der Raummitte wird einem weißen Tisch mit vier Stühlen eine Protagonistenrolle zugesprochen (Abb. 14). Ein weiß-blau gestreifter Sonnenschirm, dessen Stoff jenem der Bezüge der Stühle gleicht und somit offensichtlich ebenfalls Teil des Sets ist, überspannt das Gartenmöbelensemble. Symmetrisch um den Tisch sind vier weiße Stühle, mit blau-weiß gestreiften Polstern mit weißen Fransen bestückt, gruppiert. Auf dem Tisch befindet sich ein teilweise zusammengebautes Puzzle,⁷³ welches ein Gemälde der Schlacht von Waterloo von William Heath zeigt (Abb. 16). Somit nimmt jene Schlacht, die bereits für den „Raum des 19. Jahrhunderts“ als grundlegend wichtige historische Referenz gedient hatte, auch in diesem Raum eine zentrale Rolle ein. Erneut das Thema einer kriegerischen Auseinandersetzung, allerdings in verfremdeter Form: Seines Schreckens enthoben und in die Unterhaltungsindustrie eingespeist, dient die große napoleonische Niederlage hier als Illustration einer komfortablen Beschäftigung. Man imaginiert beim Blick in den „Raum des 20. Jahrhunderts“ fast unwillkürlich eine Familie beim sonntagnachmittäglichen Kaffee unter dem Sonnenschirm sitzend, die Tochter in ein Puzzle-Spiel vertieft, während im Hintergrund dieses Mal, fast 150 Jahre später, der Schrecken des Vietnam-Krieges tobt. Dorothea Zwirner weist darauf hin, dass „Herzog von Wellington mit seinen Offizieren begleitet von ihren Ehefrauen und Maitressen im Stile der damaligen Kriegsführung ein großes Feldlager aufgeschlagen [habe], von wo aus man in sicherer Entfernung den Verlauf der Kriegshandlung beobachten konnte.“⁷⁴ Kurator Barry Barker nimmt diese Szenerie als Einstiegsmotiv für seine Schilderungen der Ausstellungsvorbereitungen in London.⁷⁵ Hier scheint sich demnach eine Analogie der Beobachtung der Kriegsgeschehnisse beider Jahrhunderte zu ergeben. Sieht man das Puzzlespiel in Zusammenhang mit der Palmeninsel im vorangehenden Raum und in weiterer Folge den Wintergärten, so ergibt sich eine Analogie der Unterhaltungsformate: Das Laisser-aller beim Puzzle-Spiel und das Laisser-faire im Wintergarten – die Ausblendung der

auszugehen, dass diese von Marcel Broodthaers selbst stammen. Diese Annahme gründet sich auch auf der Feststellung von Maria Gilissen, dass sie die einzelnen Elemente erst nachträglich zurückgekauft habe. Vgl. Gilissen B, Maria: DÉCOR. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 35: „J’ai donc racheté des éléments qui avait servi pour cette manifestation.“

⁷¹ Galerie Isy Brachot 1990 (Ausst.Kat.), S. 195.

⁷² Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 68.

⁷³ Das Zusammenbauen dieses Puzzles spielt im Film *La Bataille de Waterloo* eine maßgebliche Rolle. Daher sind auch auf dem Dokumentationsmaterial der originalen Inszenierung unterschiedliche Stadien der Fertigstellung vorzufinden. Vgl. Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 20–21.

⁷⁴ Zwirner 1997, S. 159.

⁷⁵ Barker, Barry: *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 274 ff.

kriegerischen Ereignisse im Hintergrund, die aber auch Bedingung für die Möglichkeit dieses Zeitvertreibs sind, wobei dieser Aspekt wohl stärker für die Wintergärten denn für die Gartenmöbelszene ins Treffen zu führen ist. Vielmehr scheint hier die komfortable Entfernung des Kriegsgeschehens, wie sie unter anderem durch die im 20. Jahrhundert aufkommenden Massenmedien vorangetrieben wurde, eine zentrale Rolle zu spielen. Außerdem lässt sich das Puzzlespiel analog zum Kartenspiel von Hummer und Krabbe und somit als Verknüpfungspunkt zwischen den beiden Räumen sehen. In diesen beiden Objekten wird das ironische Moment, welches in Broodthaers' Arbeiten stets mitschwingt, besonders offensichtlich.

An den beiden Seitenwänden stehen jeweils vier Betonelemente. In ihrer reduzierten Erscheinung erinnern sie an modifizierte H-Träger, die Assoziation mit Bauteilen liegt nahe.⁷⁶ Dem historischen Fotomaterial nach zu schließen, handelt es sich möglicherweise, aufgrund des jeweils passgenauen Abschlusses sowie der hohlen Form, um Bestandteile einer Gully-Konstruktion, einem Element täglich benutzter Architektur.

Zwei mit schwarzem Filz ausgelegte Glasvitrinen, auf denen Gewehre aufgestellt sind, rahmen den Durchgang in den Raum des 19. Jahrhunderts.

Die Vitrine auf der linken Wandseite beherbergt 17 verschiedenartige Pistolen (Abb. 20).⁷⁷ Die Bandbreite der ausgestellten Exemplare reicht von historischen Waffen über Revolver aus dem Zweiten Weltkrieg bis hin zu neueren Fabrikaten unterschiedlicher Herkunft.⁷⁸ In der linken Hälfte der Vitrine hängt eine golden gerahmte Beschreibung und Gebrauchsanleitung für eine deutsche Luger, auch Pistole 08 oder Parabellum-Pistole genannt (Abb. 19).⁷⁹ Der österreichische Offizier Georg Luger (1849–1923) entwickelte das abgebildete Modell, das bis 1942 Ordonnanzwaffe der deutschen Armee war. Der Zweitname Parabellum-Pistole rekuriert auf das lateinische Sprichwort „Si vis pacem, para bellum“, „Wenn du Frieden willst, bereite Dich zum Krieg vor“, dessen Grundidee sich beispielsweise schon bei Platon findet.⁸⁰ Die Deutsche Waffen- und Munitionsfabriken AG (DWM) nutzte diese Redewendung als Telegrammadresse, wodurch der Ausdruck zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus Geläufigkeit erlangte und Eingang in den alltäglichen Wortschatz fand.⁸¹ Auf der

⁷⁶ In der Präsentation in Venedig wurden diese Stützen durch schlichte graue Sitzelemente ersetzt und dadurch auf ihre Funktionalität im Ausstellungsraum reduziert.

⁷⁷ Diese Angabe folgt dem Inventar der *Michael Werner Gallery*, in der Präsentation in Venedig sind allerdings 18 Stück ausgestellt. Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 16.

⁷⁸ In der Präsentation in der *Punta della Dogana* finden sich italienische, amerikanische, japanische, u.a. Fabrikate. Unter ihnen auch jenes Luger-Modell, dessen Anleitung in der Glasvitrine hängt.

⁷⁹ Vgl. Deutsche Waffen- und Munitionsfabriken Berlin.

⁸⁰ Platon 2009, 829 a-b, S. 401.

⁸¹ Obermayer-Marnach 1971, S. 356.

Vitrine stehen sieben Maschinengewehre, wobei sechs vom selben Typus sind, lediglich die dritte von links weicht davon ab (Abb. 18).⁸²

In der rechtsseitigen Glasvitrine sind ein Maschinengewehr sowie eine Handgranate ausgestellt (Abb. 21). Auf der Vitrine befindet sich eine ähnliche Formation wie links der Tür, hier jedoch acht Maschinengewehre: fünf vom besagten Colt-Typus und drei des österreichischen Fabrikats. Sämtliche Maschinengewehre, linker wie rechter Hand, sind mit dem Griff nach rechts aufgestellt, wodurch eine Verbindung zwischen den beiden Vitrinen hergestellt wird und die Raumöffnung zu einer Leerstelle, einer Unterbrechung der Reihe wird. Die uniforme Ausrichtung betont den militärischen Charakter zusätzlich und unterstreicht dezidiert die Assoziation mit einer Soldatenformation in Habt-Acht-Stellung.

An der gegenüberliegenden Wand, zwischen den beiden Fenstern, steht ein roter Scheinwerfer (Abb. 15). Ähnlich wie im „Raum des 19. Jahrhunderts“ ist auch hier die Entfernung zwischen Lichtquelle und Objekten zu groß, als dass die Szenerie dadurch tatsächlich in rotes Licht getaucht werden würde. Erneut ein Moment des Bruchs, welcher sich in dem grün-weiß gestreiften Sonnenschirm wiederfindet. Als würde er dort, ähnlich einem Fußballspieler auf der Ersatzbank, auf seinen Einsatz warten, lehnt der Schirm zusammengeklappt in der Ecke. Schirm wie Scheinwerfer enttarnen die Inszenierung als Bühnenbild und legen Zeugenschaft über die Umfunktionierung der ausgestellten Gebrauchsgegenstände zu Requisiten ab.

Tatsächlich handelte es sich bei allen Ausstellungsobjekten der Präsentation in London 1975 um Leihgaben, die teilweise aus dem Möbelgeschäft „Heales“,⁸³ größtenteils jedoch aus dem Requisitenverleih „Bapty & Co. Ltd., Stage and Film Warlike Stores“⁸⁴ entliehen wurden. Kurator Barry Barker berichtet von der Schwierigkeit, Broodthaers' Wünschen nachzukommen und dem oftmaligen Scheitern in der Beschaffung der richtigen Objekte, wodurch schließlich das Puzzle Eingang in die Installation fand.⁸⁵ Zunächst beabsichtigte Broodthaers, originale (Kriegs-)Relikte auszustellen, Barker sei jedoch mit seinen Anfragen auf Entlehnung bei den Museen auf taube Ohren gestoßen. Alternativ habe er Broodthaers zu

⁸² Der Präsentation in der *Punta della Dogana* sowie dem Inventar der *Michael Werner Gallery* zufolge handelt es sich um sechs amerikanische AR-15 Colt-Gewehre sowie ein Fabrikat von Steyr-Daimler-Puch (StG 58). Vgl. Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 16.

⁸³ Es ist allerdings davon auszugehen, dass Maria Gilissen in ihrer Schilderung das englische Möbelgeschäft Heal's (www.heals.co.uk) meint. Gilissen B, Maria: DÉCOR. – In: Michael Werner Gallery 2007, S. 35: „Certains sont loués à une firme de location d'accessoires pour cinema, d'autres empruntés à un grand magasin londonien de fournitures, *Heales*.“

⁸⁴ Gilissen/Snauwaert 2006.

⁸⁵ Barker berichtet, dass er dieses Puzzle nach einem erfolglosen Tag Broodthaers' Tochter als Geschenk mitbrachte. Barker, Barry: Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 275: „Ayant longuement tenté, mais sans succès, de satisfaire les désirs de l'artiste, je rentrai d'une ultime visite à un musée de l'armée avec le puzzle d'un tableau représentant la bataille de Waterloo, un cadeau pour la fille de Broodthaers, Marie-Puck.“

einem großen Verleih für Theaterbühnen und Kulissen gebracht, wo dieser die entsprechenden Objekte ausgewählt habe.⁸⁶ In Anbetracht der minutiösen Verzahnung der ausgestellten Objekte wird vorgeschlagen, diese betont spontane Haltung des Künstlers vor allem seinem Auftreten zuzuschreiben, dem ein Gesamtkonzept repräsentativer Unwissenheit und Zufälligkeit zugrunde liegt, das sich etwa in der von ihm stets als betont chaotisch beschriebenen Werkentstehung äußert. Dieser Prozess der Werkgenese scheint typisch für Broodthaers: Michael Compton berichtet etwa, dass Broodthaers Gegenstände von der Straße geborgen habe, um aus ihnen anschließend Kunstwerke zu machen.⁸⁷ Hier kommt das charakteristische, Broodthaers'sche Augenzwinkern ins Spiel: Die scheinbare Willkürlichkeit und Unwissenheit gründen auch auf Ironie – anderenorts würde dies vielleicht als Marketingstrategie oder Umgang mit medialem Interesse bezeichnet werden. Broodthaers selbst eröffnete sich dadurch den Spielraum einer gewissen Narrenfreiheit, ohne welchen viele seiner Projekte und Arbeiten wohl nicht umsetzbar gewesen wären.

2.3 *La Bataille de Waterloo* (Film)

Am 14. Juni 1975, kurz nach der Eröffnung der Retrospektive, fand die alljährliche Parade *Trooping the Colour* anlässlich des Geburtstags der englischen Königin statt: „The monarch's official birthday is also observed nationally and commemorated in the summer by a military parade called Trooping the Colour, which has been celebrated since the 18th century.”⁸⁸ Ursprünglich diene die Parade dem Zweck, die Farben der Fahnen der Regimenter vorzuführen, damit diese im Kriegsgefecht wiedererkannt werden würden. Seit 1748 wird der Anlass genutzt, um den Geburtstag des Königs respektive der Königin zu feiern, wobei seit der Regierungszeit von Edward VII. dieser beziehungsweise diese den Ehrenvorsitz der Parade übernimmt.⁸⁹ Der Tradition entsprechend marschiert das Militär eine festgelegte Strecke entlang, die direkt an dem von John Nash erbauten *Institute of Contemporary Arts* vorbeiführt, das am Waterloo Place liegt.⁹⁰ Broodthaers nutzte diesen feierlichen Anlass als Schauplatz für die Außenaufnahmen seines Films *La Bataille de Waterloo*, den er an diesem Tag dort drehte (Abb. 22). Die Kulisse für sämtliche Innenaufnahmen lieferte die Ausstellungssituation im *Institute of Contemporary Arts* (Abb. 23). Die inhaltlich sehr enge Verbindung von Film und Ausstellung liegt somit nahe. „Trotz seines suggestiven Titels

⁸⁶ Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 275.

⁸⁷ Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 36.

⁸⁸ Encyclopædia Britannica 2005.

⁸⁹ The Royal Household 2012/c.

⁹⁰ Vgl. z.B. Institute of Contemporary Arts 2012.

bildet *The Battle of Waterloo* kein zusammenhängendes erzählerisches Ereignis, sondern unterliegt einem unablässigen Prozess der Fragmentierung und Desintegration.“⁹¹ Die Kameraposition wechselt unablässig zwischen Innen- und Außenansichten. Neben den Ausstellungsansichten und den Aufnahmen der Parade wird auch die umgebende Architektur gezeigt. Bei einem Großteil der 56 Sequenzen handelt es sich um handlungsfreie, distanzierte Aufnahmen: „The action is limited to smoke rising gently from the mouth of a cannon which is intercut with the titles at the beginning, and a sort of narrative [...]“⁹² Die angesprochene Narration konstituiert sich aus der Abfolge eines Puzzlespiels – immer wieder fokussiert die Kamera die Hände der Schauspielerin, die das Puzzle, welches auf dem Gartentisch im „Raum des 20. Jahrhunderts“ liegt und die Schlacht von Waterloo abbildet, zusammenzubauen versuchen (Abb. 17, 24, 25). Schließlich scheitert sie und räumt resigniert die einzelnen Puzzleteile zurück in die Schachtel. Dies ist der Augenblick, in dem für einen kurzen Moment „eine panoramische Sicht auf die Schlachtszene“, wie sie auf dem Deckel der Schachtel abgebildet ist, preis gegeben wird: „Der Film [scheint sich] in ein Gemälde [...] [zu verwandeln], in die Reproduktion eines Gemäldes, das mit der Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde wiederholt wird.“⁹³ Die charakteristischen Unterbrechungen der vermeintlichen Handlung zeigen immer wieder die Ausstellungssituation, allerdings in teilweise veränderter Konstellation: In der Schlusszene beispielsweise sind Hummer und Krabbe auf den edwardischen Stühlen beziehungsweise zu deren Füßen auf den Grasmatten zu sehen. „The effect of the juxtaposition of action shots with still ones, and of the short and long takes is to emphasize the passage of time as well as to draw attention to the technical bases of the film medium.“⁹⁴ Diese Betonung der „eigenen technischen Produktionsbedingungen“ spiegelt sich auch im Verwischen der „Grenzen zwischen den Genres von Dokumentar- und Spielfilm“ sowie der Filmmusik wieder: „[...] auf der Tonspur wechseln und überlagern sich Marschmusik und das musikalische Thema des ‚Liebestods‘ aus Wagners *Tristan und Isolde*.“⁹⁵ Während Compton dies auf die Expression einer tragischen Liebe und die intensiven Emotionen des Kriegsgeschehens zurückführt,⁹⁶ bemerkt de Bruyn, dass Bild und Klang nicht übereinstimmen, worin er ein weiteres Moment der Explikation produktionsspezifischer Charakteristika sieht.⁹⁷ Den einleitenden Aufnahmen der

⁹¹ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: *Cinéma Modèle*. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 32.

⁹² Compton, Michael: *La Bataille de Waterloo 1975*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 27 ff.

⁹³ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: *Cinéma Modèle*. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 32.

⁹⁴ Compton, Michael: *La Bataille de Waterloo 1975*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 27.

⁹⁵ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: *Cinéma Modèle*. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 32.

⁹⁶ Compton, Michael: *La Bataille de Waterloo 1975*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 28.

⁹⁷ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: *Cinéma Modèle*. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 32.

rauchenden Kanonen zwischengeschaltet wird in den anfänglichen Informationen als verantwortliche Produktionsfirma die fiktionale Gesellschaft *Le Lion Belge* genannt.⁹⁸ Somit stellt Broodthaers seinen Film unter die Schirmherrschaft eines von ihm erfundenen Konstrukts und die Elemente der Kulisse – ebenso wie jene der Ausstellung – wortwörtlich in den Dienst der Fiktion.

2.4 Verzahnung und Verwebung

Die beiden Räume, welche nicht zuletzt durch ihre Beschilderung augenscheinlich eine Einheit bilden, unterscheiden sich grundlegend in der Präsentationsweise der ausgestellten Objekte.⁹⁹ Im „Raum des 19. Jahrhunderts“ wird für die Objekte jeweils ein eigener Platz respektive Raum geschaffen, entweder durch weiße Podeste oder Kunstgrasmatten. Die annähernd geometrische Anordnung der Ausstellungsstücke unterstützt den Eindruck einer traditionellen musealen Situation, während die Objekte selbst teilweise Wunderkammern oder Raritätenkabinetten entlehnt zu sein scheinen. Dieser erste Eindruck wird aber schon bald durch einen offensichtlich ironischen Unterton konterkariert: Die Grasmatten etablieren zwar einen abgegrenzten Raum für die Ausstellungsobjekte, durch ihre Materialität entsteht jedoch zugleich eine Atmosphäre des Scheins – im buchstäblichen Sinne eine Fiktion. Dieser Moment des Trugs knüpft an das offiziell beendete Museumsprojekt an, in dessen Nachfolge die Londoner Ausstellung steht. Hier sind es allerdings ‚nur‘ noch implizite Verweise, wie etwa die Kunstgrasmatten, die von der ‚Kunstwerklosigkeit‘ der Objekte zeugen.¹⁰⁰ Die beiden Glasvitrinen im „Raum des 20. Jahrhunderts“ suggerieren ebenfalls eine museale Situation – das Irritationsmoment verschiebt sich hier von den Präsentationsmitteln zu den Objekten im Raum. So ließe sich das Ensemble aus Gartenmöbeln als Allegorie der Entwicklung der Museen hin zu Institutionen der Unterhaltungsindustrie, in denen die Kunst zum leicht konsumierbaren Zeitvertreib wird, auslegen. Bruce Jenkins allerdings schlägt für das räumliche und zeitliche Gegenüber nicht eine ‚institutionelle Interpretation‘, sondern eine ‚national-politische‘ vor: „[...] the nineteenth-century room portraying the imperial hegemony of Western Europe, the twentieth-century room belonging to that superpower of lawn furnishings and weapons systems, the United States.“¹⁰¹

⁹⁸ Compton führt eine genaue Liste der einzelnen Sequenzen auf. Vgl. Compton, Michael: *La Bataille de Waterloo 1975*. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 28–29.

⁹⁹ Vgl. z.B. Adamou 2009, S. 3.

¹⁰⁰ Ähnliches stellt Adamou fest. Vgl. Adamou 2009, S. 4 f.

¹⁰¹ Jenkins, Bruce: *CB: Cinema Broodthaers*. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 106.

Die Nähe zum alltäglichen Leben äußert sich in der Vielzahl der ausgestellten Gebrauchsgegenstände in beiden Räumen: Gegenstände, die per se nichts oder wenig miteinander zu tun haben, aber fast alle klar einzuordnen dahingehend sind, als dass man um ihren Zweck, ihren Nutzen weiß – Waffen, Stühle, Kerzenhalter, Fässer, Spielkarten und Kanonen. Wenngleich sie nicht alle – wie die Duchamp'schen Ready-Mades, in deren Nachfolge sich Broodthaers hier zweifelsohne auch sieht – dem dezidiert alltäglichen Gebrauch entstammen, so sind ihre Funktionalität und Gebrauchsweise in den meisten Fällen eindeutig zu erkennen. Anders als bei Duchamp handelt es sich bei den Broodthaers allerdings nicht um makellose, frisch aus der industriellen Produktion stammende Massenware: „Rather, his concern is for real objects in the world, that is, objects as they relate to human use.“¹⁰² Sie tragen Spuren des Gebrauchs, ihre Gebräuchlichkeit ist ihnen sichtbar eingeprägt und eingeritzt. Die Funktionalität mit ihrem Verweischarakter auf einen Zusammenhang ist für Broodthaers maßgeblicher Impetus für seine Arrangements: „Mehr als Objekte und Ideen organisiere ich die Begegnung verschiedener Funktionen, die auf die gleiche Welt verweisen [...]“.“¹⁰³ Broodthaers stellt mit den klar dechiffrierbaren Objekten auch einen alltäglichen, französischen Ausdruck – *Décor* – aus. Dieser Begriff deklariert alle Objekte als Filmkulisse und führt sie so einem neuen Zweck zu: „*Décor* ist kein Selbstzweck. [...] *Décor* dient mir bei einem Theaterstück oder bei einem Film.“¹⁰⁴

Die Bezugsfolie Alltag wird noch in einer weiteren Hinsicht herangezogen: Die beiden thematischen Grundpole „Krieg und Komfort“,¹⁰⁵ von Broodthaers selbst zu solchen erklärt und von der Rezeption vielerorts als solche aufgenommen, sind direkt aus dem Alltag der 1960er und 1970er Jahre entlehnt. Nur wenige Wochen vor der Ausstellung im *Institute of Contemporary Arts* endete der Vietnamkrieg. Durch gezielte Zusammenstellung und klare Lesbarkeit – räumliche Verflechtung, historische Füllung, eindeutige Funktionalität – werden die beiden Grundpole, Krieg und Komfort, explizit. Allen präsentierten Gegenständen sind Krieg, Komfort, deren spannungsvolle Wechselbeziehung wie auch deren Verbindung teilweise offensichtlich, teilweise weniger offensichtlich, inhärent. Die Ausstellung im Londoner *Institute of Contemporary Arts* erzählt also zunächst Geschichten der Geschichte – jedoch nicht ohne ironische Zwischenrufe, man denke an den Hummer und die Krabbe oder

¹⁰² Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 30.

¹⁰³ Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 121. Original französisch in: Hakkens 1998, S.113: „Plus que d’objets et d’idées, j’organise la rencontre de fonctions différentes qui renvoient au même monde [...]“.“

¹⁰⁴ Kunsthalle Bern 1982 (Ausst.Kat.), biographische Notizen, o.S.

¹⁰⁵ Gilissen B, Maria: DÉCOR. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 35 sowie Zwirner 1997, S. 158. Compton zitiert eine Presseaussendung des Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou (Oktober 1975). Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 66, FN 82.

die Kunstgrasmatten. Für die Konstruktion dieser quasi wortwörtlichen Narration bedient sich Broodthaers dem Fundus der Sprache, der Bilder, der Objekte und der Ideen des Alltags und der Geschichte. Broodthaers offeriert damit eine sehr buchstäbliche Lesart, die etwa Dorothea Zwirner aufgreift, wenn sie von einer „Zustandsbeschreibung aus der Perspektive eines Kabarettisten, der dem kritischen Thema Krieg und Komfort eine Pointe verlieh“, schreibt.¹⁰⁶ Rezeptionsgeschichtlich wurde dieses Angebot immer wieder, vorwiegend in Saaltexten und Kurzbeschreibungen, angenommen:¹⁰⁷ „War [...] is the subject of the two Period Rooms that make up this creation, specifically, the relationship between war and comfort.“¹⁰⁸

Wie akribisch sich Broodthaers der Recherche historischer Hintergründe und kultureller Traditionen schon in den frühen Schaffensphasen widmete, wird in einer Publikation des *Bonnefanten Museum Maastricht* augenscheinlich: Hier finden sich etwa Fotografien, die Broodthaers bei diversen traditionellen Aufmärschen, Paraden und Prozessionen machte. Obschon Alexander van Grevenstein einleitend anmerkt, dass das reproduzierte Fotomaterial „nicht zu Broodthaers‘ künstlerischem Werk als solchem“ gehöre, so lässt dieser Katalog dennoch in eindrücklicher Art und Weise eine der Arbeitsweisen Broodthaers‘ evident werden.¹⁰⁹ Eine Arbeitsweise, welche präzise Rechercheprozesse anschaulich werden lässt, die das grundlegende Instrumentarium des Künstlers darzustellen scheinen: In diesen Fotografien kommt die außerordentliche Beobachtungsgabe Broodthaers‘ zum Vorschein, die seinen feinfühlgigen Blick auf gesellschaftliche und kulturelle Prozesse sichtbar werden lässt. Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* eine Erkundung des gesellschaftlich äußerst sensiblen Feldes zwischen, um und an den beiden Punkten Krieg und Komfort verkörpert und dieses nicht nur zu thematisieren, sondern auch zur Diskussion zu stellen vermag.

¹⁰⁶ Zwirner 1997, S. 159.

¹⁰⁷ Vgl. z.B. Gilissen/Snauwaert 2006.

¹⁰⁸ Saaltext der Ausstellung *Elogio del Dubbio / In Praise of Doubt / Éloge du Doute*, Punta della Dogana, 2011.

¹⁰⁹ Bonnefantenmuseum Maastricht 1987 (Ausst.Kat.), S. 12 ff.

3. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*

Die Protestwelle von 1968 erfasste binnen kürzester Zeit auch die Kunstszene Belgiens: Um auf die nach Ansicht der Künstlerinnen und Künstler schweren Missstände innerhalb der belgischen Kunstszene aufmerksam zu machen, besetzte man das *Palais des Beaux-Arts*. Broodthaers beteiligte sich anfänglich selbst aktiv an der Bewegung, verlagerte sein Engagement allerdings bald zurück in die eigenen vier Wände. Dort eröffnet er sein fiktives *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, zunächst um Möglichkeit zur weiterführenden Diskussion zu bieten. Im folgenden Kapitel wird mittels chronologischer Abhandlung der einzelnen Stationen das Museumsprojekt beschrieben. Da lange keine Auflistung dieser einzelnen Sektionen existierte und diese teilweise schlecht dokumentiert wurden, entstanden vor allem in der älteren Forschungsliteratur einige irreführende Missverständnisse. Wie Susanne König anmerkt, liegt dies auch in der Zerfrantheit des Projekts selbst begründet: Broodthaers entfernte immer wieder Sektionen und gliederte sie teilweise wieder ein. So differenzieren selbst Broodthaers' eigene Aufzählungen über die einzelnen Sektionen seines Adlermuseums.¹¹⁰ Der Ausstellungskatalog der *Galerie nationale du Jeu de Paume* liefert eine Übersicht, an die sich auch diese Arbeit weitgehend hält.¹¹¹ Einzelne Sektionen wurden durch Ausstellungen und Kataloge der *Marian Goodman Gallery* rekonstruiert und aufgearbeitet,¹¹² aufschlussreich sind außerdem der von der *Fundació Antoni Tàpies* herausgegebene Band *Cinéma*¹¹³ und die Dissertation von Susanne König, die sich einer Analyse und Einbettung des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* widmet.¹¹⁴ Insgesamt umfasst das Adlermuseum letztlich 12 ‚anerkannte‘ Sektionen,¹¹⁵ die teilweise sehr stark ein konkretes Thema – sei dies ein Medium (z.B.: *Section Cinéma*), eine Epoche (z.B.: *Section XIX^e siècle*) oder einen Bereich der Institution (z.B.: *Section Publicité*) – fokussieren. Aus diesem Facettenreichtum werden jene Aspekte herausgeschält, die sich hinsichtlich des *Décor*-Begriffs als relevant erweisen werden. Denn schließlich, so

¹¹⁰ Vgl. König 2012, S. 18, hier insbes. FN 1.

¹¹¹ Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 90–91.

¹¹² Marian Goodman Gallery 1995 (Ausst.Kat.): *Section Publicité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Marcel Broodthaers.

Marian Goodman Gallery 2010 (Ausst.Kat.): Marcel Broodthaers. *Section Cinéma du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. 12 Burgplatz, Düsseldorf. 1972.

¹¹³ Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.): Marcel Broodthaers. *Cinéma*.

¹¹⁴ König, Susanne 2012: Marcel Broodthaers. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*.

¹¹⁵ Broodthaers entfernte beispielsweise die *Section Cinéma*, die in einem früheren Werkstadium *Cinéma Modèle* geheißen hatte, zunächst, fügte sie später aber wieder in das Projekt ein. Ähnlich verhält es sich mit der *Section Littéraire*. Vgl. Buchloh, Benjamin H.D.: Marcel Broodthaers's *Section Cinéma*. – In: Marian Goodman Gallery 2010 (Ausst. Kat.), S. 10 f. Zudem vgl. Text von Fernand Spillemaeckers und Marcel Broodthaers. – In: Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 158–160. Zudem vgl. König 2012, S. 19 f.

Broodthaers, findet sich die Funktion des Objektes als *Décor*-Objekt bereits in der ersten Version des Museums.¹¹⁶

3.1 *Section XIX^e siècle* (Rue de la Pépinière, Brüssel)

Am 27. September 1968 wird um 19.30 Uhr das *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* mit der *Section XIX^e siècle* in der Rue de la Pépinière Nr. 30, im Parterre des Hauses, das Broodthaers als Atelier nutzt und zugleich mit seiner Familie bewohnt, eröffnet (Abb. 26, 27, 28).¹¹⁷ Wie schon an der Formulierung der Einladung für die Eröffnung der ersten Sektion des Museums deutlich wird, legt Broodthaers von Anfang an großen Wert auf den besonders förmlichen, betont offiziellen Charakter sämtlicher Aktivitäten des Museums.¹¹⁸ Sich den Traditionen der großen, westeuropäischen Ausstellungshäuser anschließend, wird Dr. Johannes Cladders, Direktor des Museums Mönchen-Gladbach, eingeladen, um zur Eröffnung zu sprechen. Dieser reist extra, mit ‚angemessener‘ Verspätung aufgrund von Reiseschwierigkeiten,¹¹⁹ für den Abend der Vernissage an. Zudem sind anlässlich der Zeremonie „Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und des Militärs“¹²⁰ zugegen, unter ihnen Künstler wie Carl Andre, Daniel Buren und Panamarenko, ebenso Sammler Herman Daled.¹²¹ Broodthaers wählt für die Einladungskarte der *Section XIX^e siècle* sowie für nahezu alle Publikationen und Verlautbarungen seines Museumsprojekts die Schriftart *Anglaise*.¹²² Mit dem Hinweis auf das angebotene kalte Buffet folgt die Veranstaltung sämtlichen, in Westeuropa für derartige Anlässe als beinahe kanonisch zu bezeichnenden Konventionen.¹²³ Gestapelt, gruppiert und teilweise einzeln bevölkern unzählige Kunsttransportkisten, allesamt scheinbar willkürlich verteilt, den Raum (Abb. 29). Als Anstoß für seine Initiative verweist Broodthaers auf die vorangegangenen Ereignisse der Besetzung des *Palais des Beaux-Arts*, die seiner Ansicht nach das Angebot einer weiterführenden Diskussionsplattform

¹¹⁶ Broodthaers, Marcel: *Salle Verte*. – In: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Ajoutons que cette fonction de l'objet comme objet de décor se trouve déjà dans la première version du Musée [...]“

¹¹⁷ Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 195.

¹¹⁸ Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 192: „Marcel Broodthaers prie de bien vouloir assister à l'inauguration de la section XIX^e S. du Département des Aigles [...]“

¹¹⁹ Vgl. Haidu 2010, S. 108.

¹²⁰ Offener Brief vom 29.11.1968, reproduziert in: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 198: „Le département des aigles du musée d'art moderne, section XIX^e siècle, a été effectivement inauguré le 27 septembre 1968 en présence de personnalités du monde civil et militaire.“

¹²¹ Zwirner 1997, S. 88.

¹²² Vgl. Haidu 2010, S. 107.

¹²³ Vgl. *ibid.*, hier insbes. FN 1, S. 306.

einforderten.¹²⁴ Broodthaers selbst war an den Besetzungen zuvor zwar beteiligt, jedoch nur für etwa acht Tage.¹²⁵ Angesichts dieser Welle des Streits, so Broodthaers, hätten sich einige Menschen aus dem künstlerischen Umfeld bereit erklärt, sich zusammenzusetzen und die aktuelle Situation zu analysieren sowie die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft zu besprechen.¹²⁶ Zu betonen, dass er schlichtweg aus der Not eine Tugend gemacht habe, ist Broodthaers hierbei besonders wichtig:

„Da dies ziemlich bekannt gemacht wurde, rechnete ich mit dem Kommen von ca. sechzig bis siebzig Menschen. Nun stehen in meinem Atelier nicht viele Möbel, sieh nur, da sind zwei, drei Stühle... wo sollten alle die Menschen sitzen? Ich kam dann auf die Idee, eine Transsportfirma [sic], Menkès, die in Brüssel recht bekannt war, anzurufen und sie zu bitten, mir ein paar Kisten zu leihen, auf denen die Menschen sitzen konnten. Es kam mir recht natürlich vor, sie auf den Zeichen sitzen zu lassen, die auf das Verpacken der Kunst hinweisen, den Kisten, in denen man Gemälde und Skulpturen transportiert. Ich habe die Kisten in Empfang genommen und sie hier schließlich auf eine besondere Art und Weise, so als ob es sich eigentlich selbst um Kunstwerke handelte, aufgestellt. Dann habe ich mir gedacht: das ist doch im Grunde genommen, das ist das Museum. Soweit die Idee des Museums.“¹²⁷

Diese Schilderungen untermauern die nahezu spontane, prozessuale Genese des Projekts, dessen Konzept – so jedenfalls Broodthaers‘ Darstellung – seiner Entstehung erst nachfolgte.¹²⁸ An den Wänden hängen Postkarten mit Reproduktionen berühmter Gemälde von Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Gustave Courbet und weiteren wichtigen Repräsentanten der Kunst des 19. Jahrhunderts.¹²⁹ Martin Mosebach zufolge gab es jedoch zwei Ausnahmen, *Madonna mit Kind* von Jean Fouquet als eines der ersten Gemälde nachweislich französischen Stils sowie eine Landschaftsdarstellung von Magritte, wobei letztere zunächst mit der Schauseite zur Wand angebracht war und erst

¹²⁴ Vgl. Buchloh, Benjamin: Open Letters, Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, S. 69: „My museum originates from that date.“ Diesbezüglich relevant ist auch der Offene Brief vom 07.06.1968. Reproduktion in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 249 sowie Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 78 f: „Es ist vielleicht einfacher, wenn ich Ihnen über seine Herkunft erzähle. 1968, [...]“. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 70: „Le plus simple serait peut-être bien de remonter au tout début. En 1968, [...]“.

¹²⁵ Zwirner 1997, S. 83.

¹²⁶ Original französisch in: Hakkens 1998, S. 71: „[...] pour analyser les rapports Art-Société.“

¹²⁷ Broodthaers im Gespräch mit Freddy de Vree. De Vree, Freddy: Marcel Broodthaers. – In: Galerie Isy Brachot (Hg.) 1990 (Ausst.Kat.), S. 45.

¹²⁸ Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 78. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 72: „C’est ainsi que ce Musée est né...non pas d’un concept, mais d’une circonstance; le concept est venu après.“

¹²⁹ Vgl. Haidu 2010, S. 108.

später umgedreht wurde.¹³⁰ Rainer Borgemeister wiederum betont, dass sich unter den Postkarten einige Portraits von Napoleon Bonaparte befanden: „Die Aktzentuierung [sic] der Figur Napoleon Bonapartes steht [...] in metaphorischer Beziehung zur Bezeichnung »DÉPARTEMENT DES AIGLES«. Wenige Tage nach seiner Kaiserkrönung führte der Korse, nach dem Vorbild der römischen Caesaren, für seine Truppen die Adlerstandarte ein, [...].“¹³¹ Rachel Haidu weist jedoch darauf hin, dass die ausgestellte Kollektion heute nicht mehr in ihrer vollständigen, originalen Zusammensetzung erhalten und aufgrund des begrenzten Dokumentationsmaterials schwer zu rekonstruieren sei.¹³² Während der Vernissage wurden ausgewählte Stiche von Grandville, von denen einige auch als Postkarten ausgestellt waren, auf freie Wandflächen projiziert.¹³³ In den folgenden Tagen erfolgt die Projektion auf die Transportkisten, welche am Eröffnungstag wie beschrieben als Sitzgelegenheiten fungierten.¹³⁴

Im Raum selbst sind Scheinwerfer und Filmkameras positioniert, die einerseits den offiziellen Charakter zusätzlich betonten, gleichermaßen jedoch den Eindruck einer theatralen Inszenierung verstärkten – Haidu beschreibt die Situation als „stacy scenario“.¹³⁵ Direkt vor den beiden Fenstern des Museums steht ein Kunsttransporter der Brüsseler Firma *Continental Menkes*, von der auch die Transportkisten mit den charakteristischen Aufschriften entlehnt wurden. Der Wagen ist so positioniert, dass dessen Aufschrift für die im Raum Stehenden lesbar ist – gleichzeitig verunmöglicht der Transporter jedoch den Blick hinaus auf die Straße. Das Wort „Musée“ kündigt von der Funktion der Räumlichkeiten und definiert Gebäude und Geschehen als „Museum“: „Dann habe ich das Wort ‚Museum‘ auf meine Fenster geschrieben, das Wort ‚Département des Aigles‘ auf die hintere Mauer im Garten und auf die Eingangstür zu diesem Garten ‚Séction XIX^e siècle‘.“¹³⁶ Wie Broodthaers selbst anmerkt, waren eine Schildkröte und der Garten des Hauses ebenso Teil dieser ersten Sektion.¹³⁷ Die filmische Dokumentation der Eröffnung des Adlermuseums, das zumindest auf der Ebene der

¹³⁰ Mosebach, Martin: The Castle, the Eagle, and the Secret of the Pictures. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 173.

¹³¹ Borgemeister 2003, S. 145–146. In diesem Zusammenhang sei auch auf Napoleons Ausspruch anlässlich seiner Rückkehr aus Elba hingewiesen: „L’aigle, avec les couleurs nationales, volera de clocher en clocher jusqu’aux tours de Notre-Dame.“ – In: Friedemann 1999, S. 7.

¹³² Haidu 2010, S. 108. Hier insbes. FN 2, S. 306.

¹³³ Crimp, Douglas: This Is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 77.

¹³⁴ Haidu 2010, S. 108.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 79. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 72: „Ensuite, j’ai écrit le mot «Musée» sur les fenêtres, «Section XIX^e siècle» sur la porte donnant sur le jardin et «Département des Aigles» sur le mur au fond du jardin.“

¹³⁷ Vor allem die Schildkröten werden in der Fachliteratur sonst kaum genannt. Bekkers, Ludo: Gesprek met Marcel Broodthaers. – In: Museumsjournaal, Amsterdam, 15.2.1970. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 192.

Sichtbarkeit noch sehr wenig mit der Figur des Adlers zu tun hatte, wird später – wie auch einige andere Interventionen von Broodthaers – die Grundlage für einen Film, nämlich *Une Discussion Inaugurale*, bilden:¹³⁸ Ähnlich wie die Londoner Retrospektive, wenngleich nicht derartig vorrangig, diente die erste Sektion des Adlermuseums als Kulisse. Im Rahmen der Eröffnung wurden ein Konzert für zwei Violinen von Johann Sebastian Bach, ein Konzert für zwei Violinen von Antonio Vivaldi sowie die Caprices von Paganini, interpretiert von André und Yaga Siwy, aufgeführt.¹³⁹ Mit der musikalischen Umrahmung greift Broodthaers wiederum auf eine weit verbreitete Tradition der Vernissagenzeremonie zurück. Während der Musikveranstaltung werden zwei Gemälde von Ingres auf Kisten projiziert: *Louis-François Bertin* und *Mademoiselle Rivière*. Das für Ingres fast außergewöhnlich realistische Portrait Bertins wurde von Manet scherzhaft als „Buddha der Bourgeoisie“ bezeichnet¹⁴⁰ und gilt als Inbegriff einer „sozialen Klasse“: „the archetype of the triumphant bourgeoisie of the 1830s“.¹⁴¹ Borgemeister sieht in der Präsentation der beiden Gemälde auch eine „ironische Hommage“ an den Künstler, der die französische Bezeichnung für ein künstlerisches Hobby, ein Steckenpferd – „violon d’Ingres“¹⁴² – prägte und zudem als erster Napoleon portraitierte.¹⁴³

Diese erste Sektion wird für exakt ein Jahr geöffnet bleiben, unter den zumeist wenigen BesucherInnen befanden sich einige wichtige Persönlichkeiten, die für die spätere Entwicklung des Projekts Schlüsselpositionen einnehmen werden, zum Beispiel Jürgen Harten, Kurator an der Kunsthalle Düsseldorf, und Sammler Herman Daled.

3.2 *Section Documentaire* (Strand, De Haan-Le Coq)

Im August 1969 wurde am oder vielmehr im Strand der kleinen belgischen Küstengemeinde De Haan (französisch: Le Coq) die *Section Documentaire* des *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, durchgeführt (Abb. 30). Wie die zweisprachige Namensgebung bereits vermuten lässt, befindet sich der Ort in Westflandern, auf französisch-niederländischsprachigem beziehungsweise flämischem Gebiet.¹⁴⁴ Gemeinsam mit dem Brüsseler Sammler Herman Daled zeichnete Broodthaers den Grundriss seines Museums im

¹³⁸ Neben der Londoner Retrospektive *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* diente beispielsweise auch der erste *Jardin d’Hiver* im *Palais des Beaux-Arts* als Filmkulisse. Vgl. Palais des Beaux Arts 1974/a (Ausst.Kat.). Ad *Une Discussion Inaugurale* siehe Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 68 f.

¹³⁹ Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 197.

¹⁴⁰ Borgemeister 2003, S. 147.

¹⁴¹ Musée du Louvre 2012.

¹⁴² Pons 2009, S. 876 sowie Larousse 2012/a.

¹⁴³ Vgl. Borgemeister 2003, S. 145.

¹⁴⁴ Vgl. Provincie West-Vlaanderen 2009.

Sand nach und bestückt die Einritzungen und Aushebungen mit Schildern, deren handgeschriebene Handlungsanweisungen sich an ein an dem verlassenen Ort abwesendes Publikum richteten.¹⁴⁵ Entsprechend den örtlichen Gegebenheiten waren alle Instruktionen in Französisch und Niederländisch formuliert, etwa “Musée d’art modern Section XIX^e siècle” / “Museum voor Moderne Kunst Afdeling XIXe eeuw” oder “Défense absolue de toucher aux objets” / “Streng verboden de voorwerpen aan te raken“ und „Il est strictement interdit de circuler sur les travaux“ / “Streng verboden op de Werken te Gaan“.¹⁴⁶ Broodthaers und Daled trugen Kappen mit der Aufschrift „Museum“, gewissermaßen eine Uniform, die sie unverkennbar als Angestellte eines Museums auswies.¹⁴⁷ Den Gezeiten ausgeliefert, konnte die ephemere Sektion „[...] folglich nicht länger als sechs Stunden aufrechterhalten werden. [...] Mit der Flut verschwand die Section Documentaire, die nur durch einige Fotos dokumentiert wurde.“¹⁴⁸ Formal erinnert die *Section Documentaire* in ihrer Vergänglichkeit und Landschaftsverbundenheit sehr stark an Land-Art Arbeiten: Im gleichen Jahr widmet sich die erste Episode von Gerry Schums Fernsehgalerie dieser künstlerischen Strömung. Aus der gezeigten Serie unterschiedlichster Arbeiten wäre etwa *A Hole in the Sea* von Barry Flanagan als eine der *Section Documentaire* formal nahestehende zu nennen.¹⁴⁹ Interessanterweise handelt es sich bei der *Section Documentaire* um eine Parallelveranstaltung, die stattfindet, während die erste Sektion in Brüssel noch geöffnet ist. Derartige zeitliche Überschneidungen gibt es – abgesehen von der *Section Littéraire*, die sich aus einer Sammlung der offenen Briefe konstituiert und ‚begleitend‘ entsteht – bei keiner der Abteilungen. Dieser Aspekt der ‚Gleichzeitigkeit‘ liegt wahrscheinlich auch in dem der Sektion zugrunde liegenden Konzept, das auf Vergänglichkeit und natürliche Kreisläufe verweist, begründet, wodurch die Sektion formal vielmehr an eine Performance oder ein Happening denn an eine Ausstellung erinnert.

3.3 *Section XVII^e siècle* (Raum A 37 90 89, Antwerpen)

Am 27. September 1969, exakt ein Jahr nach der feierlichen Eröffnung, schließt die *Section XIX^e siècle* in der Rue de la Pépinière ihre Pforten. Broodthaers bezeichnet diese Schließung gleichzeitig als Weiterführung und Weiterentwicklung des Projekts im Gegensatz zu der starren Feststellung, die er mit der ersten Sektion gemacht hatte: „»Dies ist ein Museum«, mit diesem immerhin sehr großen Unterschied, daß ich nach einem Jahr das ganze Zeug dem

¹⁴⁵ Ähnliches stellt Haidu fest, wenn sie über „[...] announcing their terse instructions to a completely depopulate view of the sea [...]“ schreibt. Vgl. Haidu 2010, S. 133.

¹⁴⁶ Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 204.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Zwirner 1997, S. 92.

¹⁴⁹ Groos 2003 (Ausst.Kat.), S. 78 f.

Transportunternehmen zurückgebracht habe. Dann hat sich dieses Museum entwickelt.“¹⁵⁰ Wie schon bei der Vernissage verlautbart Broodthaers per Postkarten die Finissage des Museums. Anschließend wird das Publikum eingeladen, sich in einem zur Verfügung gestellten Bus nach Antwerpen zu begeben. Dort findet im Raum A 37 90 89, einem von Kasper König betriebenen Off-Space, der nach seiner Telefonnummer benannt wurde, die Vernissage der *Section XVII^e siècle des Département des Aigles*, die für eine Woche geöffnet bleiben wird, statt. Auch hier präsentiert Broodthaers Kisten, gestapelt und an die Wand gelehnt, sowie eine Leiter und drei Stühle (Abb. 31). Außerdem werden Postkarten gezeigt, etwa 20 Stück,¹⁵¹ dieses Mal mit Reproduktionen der Werke eines einzigen Künstlers, dem flämischen Meister schlechthin: Peter Paul Rubens. Diese Sektion gleicht hinsichtlich der räumlichen Situation als auch der Ausstattung beinahe vollkommen der ersten, Rachel Haidu beschreibt sie als „an almost exact replica of his rue de la Pépinière apartment [...] the new *Section* is a facsimile of the previous *Section* [...]“.¹⁵² Sie will darin eine Demonstration zweier grundlegender Mechanismen sehen, von denen die Institutionen der Kunst bestimmt werden: Zirkulation und Reproduktion.¹⁵³ Piet van Daalen, Direktor des Zeeuws Museum Middelburg, spricht zur Vernissage, der Lokalität entsprechend in Flämisch.¹⁵⁴

3.4 *Section XIX^e siècle (bis)* (Städtische Kunsthalle Düsseldorf)

Broodthaers' Film *Une Discussion Inaugurale* eröffnete, allerdings unter dem Titel *Projektion zur Idee des Museums*, am 15. Februar 1970 das Düsseldorfer Filmfestival *between* 4.¹⁵⁵ Am Abend zuvor fand die Vernissage der *Section XIX^e siècle (bis)* in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf statt. Die Eröffnungsrede hielt Jürgen Harten, der damals, erst seit Kurzem dort beschäftigt, die Ausstellungsreihe *between* kuratierte. Dieses ‚Teilprogramm‘ der Ausstellungshalle widmete sich mittels kurzen, teils informellen, zwischengeschalteten Ausstellungen und Veranstaltungen jungen Künstlerinnen und Künstlern, denen auf diese Weise Platz zwischen den längeren, größeren Ausstellungen eingeräumt werden sollte.¹⁵⁶ Nach einem Besuch der ersten Brüsseler Sektion hatte Harten beschlossen, Broodthaers mit seinem Museumsprojekt nach Düsseldorf einzuladen. Nach dessen anfänglicher Skepsis, da

¹⁵⁰ Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 79. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 72: „Comme Marcel Duchamp disait: «Ceci est un objet d’art», au fond, j’ai dit: «Ceci est un musée.» Il y a une différence: après un an j’ai remballé tout ce matériel, et le Musée s’est développé.”

¹⁵¹ Borgemeister 2003, S. 146.

¹⁵² Haidu 2010, S. 122.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Vgl. ibid., S. 122 sowie Borgemeister 2003, S. 146.

¹⁵⁵ Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 74.

¹⁵⁶ Haidu 2010, S. 173. Hier insbes. FN 19, S. 324 sowie Kunsthalle Düsseldorf 2007.

„er ja mit seinem Museum gerade gegen die etablierte Institution des Museums polemisiere und sich insofern nicht von diesem Kontext vereinnahmen lassen könnte“¹⁵⁷ gelingt es Harten schließlich doch, Broodthaers von einer Zusammenarbeit zu überzeugen – allerdings unter der Bedingung, originale Leihgaben der hiesigen *Düsseldorfer Schule* für eine Ausstellung des Adlermuseums zu entleihen. Diese Schule „umfasst mehr als 4.000 Künstler, die im Zeitraum von 1819 bis 1918 [...] an der Kunstakademie oder in ihrem Umfeld tätig waren“, jedoch handelt es sich bei der *Düsseldorfer Schule* keineswegs um ein rein regionales Phänomen.¹⁵⁸ Zunächst auf Historienmalerei und später auf Genre- und Landschaftsdarstellungen spezialisiert, zeichnet die *Düsseldorfer Schule* eine besondere Fokussierung des Alltäglichen aus.¹⁵⁹ Das zunächst aussichtslos erscheinende Unterfangen der Entlehnung gelingt letztlich – und Broodthaers kann tatsächlich acht Gemälde der *Düsseldorfer Schule* auf einer Mauer in einem der Säle im zweiten Stock des Kunstvereins präsentieren (Abb. 32).¹⁶⁰ Die Hängung der Gemälde rekurriert explizit auf eine für das 19. Jahrhundert typische Tradition, jene der klassischen Pendanthängung.¹⁶¹ Auf der gegenüberliegenden Wand sind einige Postkarten platziert sowie Fotografien und Dias der Brüsseler Inszenierung, außerdem wurde der Film *Une Discussion Inaugurale*, der auszugsweise auch die Eröffnung der ersten Sektion dokumentiert, gezeigt (Abb. 33). Der Zusatz zur Brüsseler Abteilung *Section XIX^e siècle*, „(bis)“, ist mit großer Wahrscheinlichkeit dem französischen Sprachgebrauch entlehnt und wäre somit als „Zugabe, Dakapo“ zu verstehen.¹⁶² Sowohl durch diesen Untertitel als auch die Präsentation von Dokumentationsmaterial sowie dem dort entstandenen Film stellte Broodthaers die *Section XIX^e siècle (bis)* in ein explizites Nahverhältnis mit der ersten Sektion in Brüssel, wodurch diese erste Düsseldorfer Ausstellung als eine Art der modifizierten Fortsetzung, aber dennoch in gewisser Weise auch als Wiederholung angesehen werden kann.

3.5 *Section Folklorique* (Zeeuws Museum de Middelburg)

1970 schenkte Broodthaers ein Objekt seiner eigenen Sammlung dem Zeeuws Museum in Middelburg, genauer gesagt dessen volkstümlicher Abteilung (Abb. 34).¹⁶³ Hierbei handelt es sich um ein Tuch, auf das seine Tochter Marie-Puck die Worte „Musée-Museum, les Aigles“

¹⁵⁷ Zwirner 1997, S. 105–106.

¹⁵⁸ Museum Kunstpalast 2012.

¹⁵⁹ Vgl. Museum Kunstpalast 2012 sowie Kohle/Sitt 1997.

¹⁶⁰ Borgemeister listet die Gemälde detailliert auf. Borgemeister 2003, S. 147, hier insbes. FN 27.

¹⁶¹ Vgl. z.B. Zwirner 1997, S. 106.

¹⁶² Vgl. König 2012, S. 23. Übersetzung hier lt. Pons 2009, S. 109. Weiterführend Larousse 2012/b: „1. Mention qui, place à la fin d'un texte [...] indique que ce texte doit être répété. 2. Exclamation par laquelle le public, au cours d'un concert, réclame la répétition d'un morceau.“

¹⁶³ Reproduktion in: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 205.

gestickt hatte.¹⁶⁴ Im Akt dieser Schenkung formiert sich eine weitere Sektion des Adlermuseums, die *Section Folklorique*, auch *Cabinet de Curiosités* genannt.¹⁶⁵ Wiederum eine performanceähnliche Manifestation einer Abteilung des Museums, die nicht tatsächlich betret- oder besichtigbar ist, sondern sich durch eine Handlung, vergleichbar mit der *Section Documentaire* ebenfalls durch eine Fotografie dokumentiert, konstituiert. Außerdem hätte Broodthaers die Publikation eines Katalogs mit Fotografien bestimmter Objekte der Middelburger Abteilung beabsichtigt, die er zusammen mit Direktor Piet van Daalen auszuwählen gedachte und von seiner Frau Maria Gilissen fotografieren hätte lassen wollen. Zur Herausgabe dieses Katalogs jedoch kam es nicht.¹⁶⁶

3.6 *Section Cinéma* (Burgplatz 12, Düsseldorf)

Auf der Einladungskarte¹⁶⁷ der darauffolgenden Station des Adlermuseums, der *Section Cinéma*, die vormals *Cinéma Modèle* bezeichnet wurde,¹⁶⁸ tauchen erstmalig die Markierungen „Fig. 1“ und „Fig. 2“ um beziehungsweise in einem schwarzen Rahmen auf. „»Fig.«, »figure«, bezeichnet die Illustration und markiert die Textstelle, die das entsprechende Bild illustrieren soll. Diese Bezeichnung dient der Übersetzung eines Namens in seine bildliche Darstellung und umgekehrt.“¹⁶⁹ Im Keller des Burgplatz 12 in Düsseldorf versammelte Broodthaers in zwei Räumen eine Reihe von Objekten (Abb. 36): verschiedene Gegenstände, die er allesamt mit *Fig.* beschriftet – „as if they were intended as illustrations in an old encyclopedia.“¹⁷⁰ Alle Objekte sowie der Schauplatz selbst weisen folgende Beschriftungen auf: „fig. 1“, „fig. 2“, „fig. 12“, „fig. A“, „LES AIGLES“, „MUSEE“, „MUSEUM“. ¹⁷¹ Durch die Verweiszeichen bekommen die Gegenstände, entsprechend der obigen Definition der Markierung, eine weitere Bedeutungsebene zugewiesen, „die realen Objekte“ werden zu einer „Darstellung von etwas“. ¹⁷² Barbara Reise erläutert den wichtigen Aspekt, dass der Ausdruck „Figure“ in allen europäischen Sprachen vorkommt, die ihre etymologische Basis mit der griechisch-romanischen Kultur teilen, einer Hochkultur der

¹⁶⁴ König 2012, S. 23.

¹⁶⁵ Vgl. König, Susanne: Das Museum für moderne Kunst – Abteilung der Adler. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 38.

¹⁶⁶ Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 205.

¹⁶⁷ Reproduktion in: Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 142.

¹⁶⁸ Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 209.

¹⁶⁹ Borgemeister 2003, S. 148.

¹⁷⁰ Crimp, Douglas: This Is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 83.

¹⁷¹ Vgl. Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 140 f.

¹⁷² Bei Borgemeister findet sich eine ausführliche Abhandlung der ‚Fig.-Struktur‘ und deren Anbindung an die Subjekt-Objekt Thematik, außerdem analysiert er die vielseitige und heterogene Verwendung der ‚Operation Figure‘ auch in weiteren Werken Broodthaers. Borgemeister 2003, S. 150 f.

Rhetorik.¹⁷³ In diesem Zusammenhang findet diese Struktur der ‚Figure-Verweise‘ vorwiegend im Bereich der Didaktik Verwendung, da man sich dieser Hilfestellung zur Erklärung beziehungsweise Erläuterung von Sach-Sprach-Zusammenhängen vor allem bedient: „[...] they normally instruct tautology, as one does when speaking to a very small child or foreigner, to show them the meaning of a word by pointing to what it ‚represents‘.“¹⁷⁴ Neben einer Uhr und einem Stuhl inkludiert die *Section Cinéma* unter anderem eine Pfeife, zwei Stühle, eine Kiste, ein Harmonium und verschiedene Plakate (Abb. 37).¹⁷⁵ Die absurd anmutende Kombination scheinbar zusammenhangloser Objekte erzeugt eine Atmosphäre des Chaos und der Unordentlichkeit und somit in weiterer Folge der Melancholie und Trostlosigkeit,¹⁷⁶ aber auch jene des Entdeckens und Erfindens: Betritt man die *Section Cinéma*, wird man wie durch eine Zeitmaschine in die Geburtsstunden des Kinos zurückkatapultiert, so scheint es jedenfalls. Der Betitelung der Sektion Folge leistend wurde im zweiten Raum eine „präparierte weiße Wand, [...] in loser Verteilung mit den Aufschriften »fig. 1«, »fig. 2«, »fig. A« und »fig. 12« versehen (weiß in schwarzem Feld)“¹⁷⁷ und als Projektionsfläche genutzt (Abb. 35). Als weiteres Projektionsfeld für die im Rahmen des als didaktisch ausgerichtet angekündigten Programms *La Fontaine* gezeigten Filme dient eine Weltkarte, die mittels einschlägiger Aufschrift dezidiert als imaginär bezeichnet wird und somit eine fiktive Konzeption – eine utopische Vorstellung der Welt – verkörpert. Quasi als Begleitveranstaltung der *Section Cinéma* stellt Broodthaers auch zwei Filmprogramme zusammen und greift dadurch auf eine seiner früheren Tätigkeiten zurück: Bereits 1959 erarbeitete er für das *Palais des Beaux-Arts* unter dem Titel *Poésie Cinéma* ein Filmprogramm.¹⁷⁸

Mit der *Section Cinéma* stellt Broodthaers erstmals eine Sammlung von Objekten aus, Borgemeister etwa nennt sie ein „limitiertes Archiv von Gegenständen“,¹⁷⁹ vergleichbar mit einer Enzyklopädie.¹⁸⁰ Die Zusammenstellung verweigert sich allerdings dem historischen Sammlungsanspruch der Wissensvermittlung, den Broodthaers durch die zeitliche

¹⁷³ Reise, Barbara: The imagery of Marcel Broodthaers. – In: The Tate Gallery 1980 (Ausst.Kat.), S. 32.

¹⁷⁴ Compton, Michael: Marcel Broodthaers. – In: The Tate Gallery 1980 (Ausst.Kat.), S. 22.

¹⁷⁵ Die Angaben über die Objekte differieren. Borgemeister etwa führt ein Inventar an und zählt insgesamt 23 Gegenstände. Borgemeister 2003, S. 149–150, hier insbes. FN 35. Der Katalog der *Galerie du Jeu de Paume* allerdings listet 11 Objekte. Dabin/David 1991 (Auss.Kat.), S. 211.

¹⁷⁶ Vgl. Haidu 2010, S. 133: „The air of desolation shared by these photographs does not derive merely from the spaces’ static emptiness, but from the void with which they answer conventional types of signage.“

¹⁷⁷ Borgemeister 2003, S. 152.

¹⁷⁸ Vgl. Jenkins, Bruce: CB: Cinema Broodthaers. – In: Walker Art Center 1989 (Auss.Kat.), S. 97.

¹⁷⁹ Borgemeister 2003, S. 150.

¹⁸⁰ Broodthaers führt diese Gleichsetzung auf der Rückseite eines Belegexemplars einer Arbeit an, die er Johannes Cladders schenkte. Broodthaers, Marcel: Figure A, 1971. – In: The Tate Gallery 1980 (Ausst.Kat.), S. 85: „Eine Enzyklopädie mit Abb. (Fig.) als ??.“

Verweisebene des 19. Jahrhunderts durchaus explizit auf den Plan ruft. Stattdessen liefert sein Film *La Pipe*, dem ein Großteil der ausgestellten Objekte als Requisiten diente, eine Referenzebene zur teilweisen Erklärung der scheinbar unerschließbaren Syntax dieser Zusammenstellung.¹⁸¹ Wie Broodthaers selbst ausführt, ermöglicht die Situation der *Section Cinéma* die direkte Begegnung verschiedener Funktionen: historische Füllungen und alltägliche Gebräuchlichkeit („lesbare Textur“) treffen auf neue Bezeichnungen („Zeichen“).¹⁸² Unter dem Eindruck der im Zuge dieser Begegnung im Rezeptionsprozess unmöglich scheinenden Entschlüsselung eines potenziell gegebenen Sinnzusammenhangs werden die Inschriften zu Markierungen – Anzeichen einer der Inszenierung zugrunde liegenden Form von Äquivalenz – mittels welcher die Objekte „zu austauschbaren Elementen auf einer Theaterbühne“ werden, auf der „das Objekt den Charakter einer Illustration“ annimmt und sich „auf eine Art Roman der Gesellschaft“ bezieht.¹⁸³ Die Objekte würden somit zu Spielbällen in einer literarischen Konstruktion, und dadurch die *Section Cinéma* zur Manifestation „[...] eine[r] literarische[n] Fiktion gegenüber diesem Werk der bildenden Kunst.“¹⁸⁴ Eric de Bruyn attestiert – nicht unbedingt im Widerspruch dazu – der *Section Cinéma* das Fehlen eines Zusammenhangs indexikalischer Autorität, weshalb „[...] die vorhandenen Gegenstände keinen Bestandteil des Museum [bildeten] und [...] im Juni 1972 an das Museum in Mönchengladbach verkauft werden [konnten], wonach die *Section Cinéma* noch bis Ende Oktober weiterbestand.“¹⁸⁵ Dies wird in der genauen Rekonstruktion der *Section Cinéma* durch den Ausstellungskatalog der *Fundació Antoni Tàpies* und dessen zweiten Teil (herausgegeben von der *Marian Goodman Gallery*) anschaulich,¹⁸⁶ in denen verschiedene Stadien der Objektbesetzung aufgeführt werden. In dieser Flexibilität der Besetzung wird deutlich, dass „die objektivierende Legende der Gegenstände, statt als Bindeglied der wechselseitigen Repräsentation zwischen Sprache und Bild zu fungieren, ein operatives Element dar[stellt], welches den Riß zwischen den heterogenen Formen des Sichtbaren und des Sagbaren prononciert, da die eine der beiden Formen, die es miteinander

¹⁸¹ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 30.

¹⁸² Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 123. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 115: „Une double assignation et une texture lisible – bois, verre, fer, tissu – les articulent moralement et matériellement.“

¹⁸³ Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 123. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 115: „Si l’on se fie au sens de l’inscription, l’objet prend un caractère illustratif se référant à une sorte de roman de la société. Ces objets, le miroir et la pipe, soumis à cette même numérotation (ou la boîte en carton et l’horloge et la chaise) deviennent les éléments interchangeables sur la scène d’un théâtre.“

¹⁸⁴ Borgemeister 2003, S. 151, hier insbes. FN 41.

¹⁸⁵ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 30.

¹⁸⁶ Vgl. Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 140 f.

verketteten möchte, fehlt.“¹⁸⁷ Somit könnte, wie Borgemeister vorschlägt, in den *Figures* ein „Ordnungsprinzip für ‚ein Moment der Leere‘“ gesehen werden: das Sichtbarwerden einer „zu einem Bereich ausgedehnte[n] Grenze zwischen Formen, die einander ausschließen, die aber unablässig aufeinander verweisen“. ¹⁸⁸ Mittels dieser Öffnung kann die Möglichkeit entstehen, einen individuell vorstellbaren Text, der das Arrangement verbinden könnte, anzudenken.

3.7 Section Financière (Kunstmesse Köln)

Während der Kölner Kunstmesse, die von 5.–10. Oktober 1971 stattfand, bot Broodthaers das Adlermuseum – laut Annonce aufgrund von Konkurs – am Stand der *Galerie Michael Werner* zum Verkauf an (Abb. 38). Parallel dazu fertigt Broodthaers eine Edition in einer Auflage von 19 Stück an, die als Umschlag für den Kunstmarktkatalog entworfen wurde: „19 Kataloge des Kunstmarktes Köln 1971 ZU VERKAUFEN wegen KONKURS, Section Financière, Musée d’Art Moderne. Dt. des Aigles. Preis DM 300“¹⁸⁹. Die Ankündigung wurde mit einer Widmung, die 19 Namen listete, versehen. Die Bandbreite der Persönlichkeiten reicht von Künstlern wie Mark Rothko und Kurt Schwitters über Dichter und Schriftsteller wie Victor Hugo und Charles Baudelaire, Literaturwissenschaftler Lucien Goldmann und Filmschauspieler Buster Keaton bis hin zu persönlichen Bekannten, wie etwa Broodthaers’ verstorbenem Schulkollegen Jean Redon.¹⁹⁰ Manche der Namen bleiben jedoch unvollständig oder nur per Initialen angegeben, wodurch eine stichhaltige Identifikation teilweise erschwert wird.¹⁹¹ Die Auflage der Kataloge „entspräche paritätisch den Aktienanteilen der Mitverantwortlichen, denen gegenüber sich Broodthaers heimlich aus der Verantwortung stiehlt, indem er seinen Part unterschlägt.“¹⁹² Broodthaers versucht nun scheinbar mit allen Mitteln den Verkauf seines Museums zu erwirken:¹⁹³ so etwa auch durch die „Edition eines Goldbarrens, der für den doppelten Tageskurs veräußert werden sollte“, ¹⁹⁴ um „mit Hilfe von neuartigen Quellen die Tätigkeiten des [...] Museums zu finanzieren.“¹⁹⁵ Ausschlaggebend

¹⁸⁷ Borgemeister 2003, S. 152.

¹⁸⁸ Ibid., S. 165.

¹⁸⁹ Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 212.

¹⁹⁰ Vgl. Borgemeister 2003, S. 167, hier insbes. FN 3.

¹⁹¹ König 2012, S. 26.

¹⁹² Borgemeister 2003, S. 166.

¹⁹³ Tatsächlich aber, so Broodthaers in einem Gespräch mit Johannes Cladders, läge es (noch) nicht in seinem Sinne, das Museum zu verkaufen. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 229: „J’aurais déjà pu vendre mon musée. Mais ça ne m’est pas possible pour l’instant. Tant que j’y trouve refuge et que je m’identifie à lui, je ne le puis pas. C’est du moins ce que je pense pour le moment. Je ne me laisserai pas attraper. Je me replie dans la cachette du musée. En ce sens le musée est un prétexte.“

¹⁹⁴ Borgemeister 2003, S. 168.

¹⁹⁵ Broodthaers, Marcel: Interview (magische Worte, Worte ohne Hoffnung). – In: Dickhoff 1994, S. 83.

für den Handel mit Barren aus Feingold zu je einem Kilogramm war angeblich eine Erbschaft von Broodthaers' Frau Maria Gilissen, die er ihr in Gold anzulegen riet.¹⁹⁶ Broodthaers setzte einen Vertrag auf, der „das Verhältnis zwischen den Käufern, den Vermittlern (Kunstgalerien) und uns selbst, dem Museum“ regeln sollte: „Wir bieten zum Verkauf ein Kilo Gold nach einer besonderen Modalität, die die der Schönen Künste ist“, so Broodthaers in einem „Interview“.¹⁹⁷ Von der Faszination, die dieses Material auf den Künstler ausübte, zeugt unter anderem eine Anekdote Karl Ruhrbergs, derzufolge Broodthaers den Barren noch bei seinem Berlinaufenthalt 1974 bei sich trug.¹⁹⁸ Außerdem entstanden einige Arbeiten, welche diese Alternative zum monetären System thematisieren. Wie nahe das Museum für Broodthaers in Zusammenhang mit dem Handel von Wertanlagen und in weiterer Folge der Kommodifizierung steht, wird beispielsweise in der Arbeit *Museum-Museum* offensichtlich.¹⁹⁹ Mit dem Verkaufsversuch seines fiktiven Museums reagiert Broodthaers auf den Ausstellungsrahmen respektive die Ausstellungsbedingungen – nämlich jene einer Kunstmesse – indem er deren Intentionen zum Inhalt seines Beitrags erklärt und versucht, eine Manifestation des ‚reinen‘ Verkaufs zu realisieren. Der mediale Auftritt des Museums mit der vehementen Zurschaustellung von Insolvenz und Verkaufsabsicht überbetont nahezu die Ausstellungsumstände. Ausgerechnet für das Misslingen seines Projekts scheint Broodthaers, als lautester aller Marktschreier, größtmögliche Aufmerksamkeit erringen zu wollen: So spektakulär wie nur irgend möglich gestaltete er „the museum's clamor for public attention for its ‚failure‘.“²⁰⁰

3.8 *Section des Figures*. Der Adler vom Oligozän bis heute.

(Kunsthalle Düsseldorf)

“The essential consists, at least, in a visit to the British Museum in London, and tracking down the imperial eagle in Rome....”²⁰¹ So umreißt Marcel Broodthaers in einem Brief an Karl Ruhrberg die Intention dessen, was er in der *Städtischen Kunsthalle Düsseldorf*

¹⁹⁶ Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 213.

¹⁹⁷ Broodthaers, Marcel: Interview (magische Worte, Worte ohne Hoffnung). – In: Dickhoff 1994, S. 83–84.

¹⁹⁸ Borgemeister 2003, S. 169, hier insbes. FN 7.

¹⁹⁹ In einem Brief 1974 äußert sich Broodthaers nochmals ausführlich zum Thema Gold. Broodthaers, Marcel: Feuilleton. Berlin. Alles oder Das Auge des Wirbelsturms. – In: Museum Ludwig Köln 1980 (Ausst.Kat.), S. 12: „Er [der Käufer] verkauft sie [die Kunstwerke] weiter, hat mir ein Händler heimlich gesagt, um mit diesem Geld Gold zu kaufen. Die Goldhändler sind vielleicht vertrauenswürdiger als die Kunstmärkte. Gold ist teuer, wenige Künstler kaufen viel Gold. [...] Ich für meinen Teil, ich setze meine Preise herauf. Ich spiele mit Erfolg Kurssteigerung.“

²⁰⁰ Haidu 2010, S. 150.

²⁰¹ Ibid., S. 171.

umzusetzen gedachte. In Zusammenarbeit mit deren beiden künstlerischen Leitern, Jürgen Harten und Karl Ruhrberg, zeigt Broodthaers vom 16. Mai bis zum 9. Juli 1972 „eine experimentelle Ausstellung seines Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures“ mit dem Titel „Der Adler vom Oligozän bis heute“.²⁰² Die Ausstellung konstituiert sich aus Objekten, deren gemeinsamer Nenner schlicht ‚der Adler‘ ist (Abb. 39–43): „Das Publikum wird mit folgenden Kunstgegenständen konfrontiert: Adlern aller Art, von denen ein Teil mit schwerwiegenden symbolischen und historischen Ideen befrachtet ist.“²⁰³ Eine Überfülle, die sich selbst neutralisiert und alles ebenso wie nichts bedeutet.²⁰⁴ Für die Realisation dieser ungeheuren Adleransammlung – “Of course the collection includes not just art, or even art and the decorative arts, but all variety of eagles.”²⁰⁵ – kommt es zu landesweiten Zusammenarbeiten mit verschiedensten Institutionen: Museen, Antiquariaten und Kunsthändlern: privaten ebenso wie öffentlichen Sammlungen. Beinahe fünfhundert Adlerobjekte werden letztendlich ausgestellt, 266 davon sind im Katalog gelistet und teilweise detaillierter erläutert.²⁰⁶ Die genaue Anzahl von Exponaten sowie den Leihgaben und deren LeihgeberInnen lassen sich heute allerdings, wie Haidu anmerkt, nicht mehr exakt rekonstruieren, sondern lediglich aus der zur Ausstellung erschienen Publikation, die allerdings sicherlich nicht als vollständig anzusehen ist, sowie dem begrenzten fotografischen Dokumentationsmaterial erschließen.²⁰⁷ Zusätzlich erschwerend kommt hinzu, dass die Selektion der Werke ausschließlich nach den persönlichen Auswahlkriterien Broodthaers‘ erfolgte. Manche Objekte bezeichnete er als „too modernist“ oder „too political“ und ließ sie nicht ausstellen: „His criteria for his selection of eagle objects were never explained or recorded [...]“.²⁰⁸ Borgemeister formuliert eines der vielen möglichen Prinzipien, nach denen Broodthaers seine Auswahl getroffen haben dürfte: „[...] the principle of classification that formerly contained them has been exposed as a fiction. Its place is taken...by another equally fictional order [...] ‘heterarchical,’ not hierarchical.“²⁰⁹ Die Enthebung aus der kontextuellen Verankerung entpuppt sich als Entlarvung derselben als trügerischer Anker, dessen erneuter Auswurf ebenso wenig auf tragenden Boden trifft. Etabliert werden sollte beziehungsweise kann damit eine „heterarchische“ und in ihren Fundamenten zutiefst fiktionale Ordnung. Die Konstitution dieser möglichst „heterarchisch“ aufgebauten Ordnung gründet sich unter

²⁰² Kunsthalle Düsseldorf 1972 (Ausst.Kat.), S. 1.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Vgl. Folie, Sabine: Marcel Broodthaers. „Eine Kunst ohne Bedeutung.“ – In: Kunsthalle Wien [et al.] 2003 (Ausst.Kat.), S. 19.

²⁰⁵ Haidu 2010, S. 165.

²⁰⁶ Ibid., S. 163.

²⁰⁷ Ibid., S. 168, hier insbes. FN 9, S. 322.

²⁰⁸ Haidu 2010, S. 169.

²⁰⁹ Ibid., S. 169, hier insbes. FN 11, S. 322.

anderem auf einer „Besessenheit der Fülle und des quantitativen Reichtums“, ²¹⁰ die formal an den antiken *Horror Vacui* zurückdenken lässt. Dies wird auch an der Präsentationsform selbst anschaulich, die unweigerlich an die Überfülle der Gemäldesammlungen und Wunderkammern erinnert (Abb. 42). Rezeptionsästhetisch werden hierbei zwei gegenläufige Wahrnehmungsprozesse ausgelöst: Einerseits die Konfrontation mit der Morphologie des Adlers mit der durch den Anspruch genereller Gültigkeit eine Homogenisierung einherschreitet, zugleich tritt „aufgrund dieser Verschiebung des gewohnten und gewußten Ordnungszusammenhangs [...] der spezifische Charakter jedes einzelnen Exponats in seiner individuellen Eigenheit hervor, [...]“. ²¹¹ Broodthaers selbst schlüpft dabei nicht nur in die Rolle des Museumsdirektors, sondern recherchiert tatsächlich selbst sämtliche Objekte, die für sein Museum von Interesse sein könnten und kümmert sich um Katalog, Vitrinen und Stellwände, um jeden Aspekt der finalen Ausführung dieser Ausstellung selbst zu bestimmen. ²¹² Die Gestaltung des Designs der Ausstellung orientiert sich deutlich an den Präsentationsgewohnheiten früher Sammlungen des 19. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang ist wieder auf den bereits erwähnten *Horror Vacui* zurückzukommen, der auch die Hängungen der musealen Ursprünge auszeichnete: „Man zeigte Bilder nicht isoliert, sondern nach dem Platzangebot der zur Verfügung stehenden Wände.“ ²¹³ Anschaulich wird das von Borgemeister Angesprochene etwa in den frühen Sammlungsbildern, die ähnlich überwältigende Situationen veranschaulichen.

Für die Adlerausstellung ist das *Musée de la Dynastie*, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Schauplatz der *Section XIX^e siècle* in Brüssel befand, als konkrete Referenz anzuführen. ²¹⁴ Wie ein von Broodthaers handgezeichneter Lageplan (Abb. 65) sowie dessen mehrmaliger Hinweis darauf, dass sein Museum das erste moderner Kunst in Brüssel sei, verdeutlicht, ist das bestehende institutionelle Umfeld Mitgrund für die Eröffnung und Begründung des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Im *Musée de la Dynastie* wurden vor allem Interieur und Memorabilia des Hauses Sachsen-Coburg-Gotha ausgestellt, der königlichen Familie Belgiens seit 1830. ²¹⁵

In der *Section des Figures* finden demzufolge verschiedene museale Praxen der Objektpräsentation und Ausstellungsorganisation sowie Hängungstraditionen zueinander. Prägend für die sogenannte Adlerausstellung sind besonders naturwissenschaftliche – man

²¹⁰ Borgemeister 2003, S. 173.

²¹¹ Ibid.

²¹² Haidu 2010, S. 172.

²¹³ Borgemeister 2003, S. 173.

²¹⁴ Haidu 2010, S. 173.

²¹⁵ Vgl. Mosebach, Martin: The Castle, the Eagle, and the Secret of the Pictures. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 171.

denke an die Gestaltung des Katalogs –, aber ebenso historische Museen, neben denen die Ursprünge der Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts als wichtige Referenz- und Inspirationsquelle anzusehen sind.

» Katalog

Der zur Ausstellung erschienene Katalog, der als Bestandteil der Arbeit anzusehen ist,²¹⁶ gleicht in seinem Auftreten einer enzyklopädischen, naturwissenschaftlichen Publikation (Abb. 44). Eine vorangestellte Ausführung erläutert das System,²¹⁷ nach dem das Verzeichnis der Exponate gelistet wurde und erklärt einer Legende gleich den Aufbau des Katalogs.²¹⁸ Auf der Vorder- und Rückseite findet sich eine vermeintlich vollständige Liste der LeihgeberInnen, an deren Ende sich Broodthaers selbst – beziehungsweise seine Frau Maria Gilissen – mit der Sammlung des „Musée d’Art Moderne Département des Aigles Brüssel Düsseldorf“ einreicht.²¹⁹ Hinsichtlich des Zustandekommens der Ausstellung spricht Broodthaers im Vorwort den Organisatoren sowie der politischen Führung Deutschlands seinen besonderen Dank aus: „Ohne ihre Unterstützung wäre diese Ausstellung für mich nicht möglich gewesen, zumal ich als Privatmann Leihgaben aus Öffentlichen Sammlungen nicht hätte entgegennehmen können.“²²⁰ Zwischen Ironie und Sarkasmus pendelt der Unterton, mit dem Broodthaers seine Dankesworte formuliert – eine Form des Humors, die Broodthaers’ gesamtes Schaffen durchzieht. Der zweifelsohne ernst gemeinte Dank beginnt, untergraben vom angesprochenen ironischen Beigeschmack, zu wackeln und lässt ob seiner tatsächlichen Intention im Ungewissen.

Wie bereits ausgeführt, wurden die präsentierten Adler aus den verschiedensten Umfeldern rekrutiert: von Alltagsgegenständen wie Bierflaschen und -deckeln über ausgestopfte Adler aus einem Naturkundemuseum bis hin zu tatsächlichem Kunsthandwerk und vorkolumbianischen Monumentalskulpturen – „vastly different objects in all kinds of materials and media as well as from an absurd array of civilizations.“²²¹ Vereint wurden die Adler nicht nur durch das Motiv. Ein weiterer gemeinsamer Nenner, auf den allerdings erst Broodthaers sie – zumindest sichtbar – brachte, sondern auch die nummerierten Plaketten, mit

²¹⁶ Vgl. Borgemeister 2003, S. 173.

²¹⁷ Haidu 2010, S. 205: „The catalog’s listing system is perhaps the most abstract system of inventory [...] complemented by a high degree of precision.“

²¹⁸ Vgl. Broodthaers 1972 (Ausst.Kat.), S. 18. Die Auflistung im Katalog entspricht allerdings nicht komplett den ausgestellten Exponaten, da die Rekrutierung von Objekten mit der Drucklegung des Katalogs nicht stagnierte bzw. das System der Katalogisierung nicht exakt genug angelegt wurde, womit sich aus heutiger Sicht eine Erhebung der Anzahl der tatsächlich ausgestellten Exponate, wie bereits erläutert, nahezu unmöglich sein dürfte.

²¹⁹ Haidu 2010, S. 168.

²²⁰ Kunsthalle Düsseldorf 1972 (Ausst.Kat.), S. 5.

²²¹ Haidu 2010, S. 168.

denen er jedes Exponat bestückte (Abb. 40, 41). Die Nummerierung der Plaketten entspricht jener im Katalog, manche Schilder sind jedoch auch mit „a.K.“ für ‚außer Katalog‘ oder der möglicherweise für ‚honoris causa‘ stehenden Abkürzung ‚H.C.‘ versehen.“²²² In jeweils einer von drei Sprachen – Rachel Haidu zufolge „in one of the three *lingua franca* of the art-world (French, German, and English)“²²³ – stand weiß auf schwarz geschrieben: „Dies ist kein Kunstwerk. / This is not a work of art. / Ceci n’est pas un objet d’art.“²²⁴ Broodthaers spannt mit „Dies ist kein Kunstwerk“ die Achse „Dies ist ein Kunstwerk“ und „Dies ist keine Pfeife“ zu einem Dreieck auf. Seine Ausführungen zu den theoretischen Referenzen der Ausstellung im Katalog übertitelt Broodthaers mit „Methode“.²²⁵ Zu Duchamp erläutert Broodthaers etwa: „Seit Duchamp ist der Künstler Autor einer Definition. Daß anfänglich Duchamps Initiative darauf zielte, die Macht der Jurys und der Schulen zu erschüttern, daß sie heute – zu ihrem eigenen Schatten geworden – einen ganzen Bereich der zeitgenössischen Kunst beherrscht, unterstützt von Sammlern und Händlern: beide Aspekte werden hier ins Licht gerückt.“²²⁶ Hinsichtlich Magritte verweist Broodthaers auf Michel Foucault, der Magritte seinen Text „Dies ist keine Pfeife“ widmete und den zu lesen Broodthaers dem Publikum anrät.²²⁷

Mittels der Deklaration der Exponate als Nicht-Kunstwerke vollzieht Broodthaers eine Operation der Negation: Er formuliert eine negative Definition. Dadurch erfolgt eine Aushöhlung der Objekte, die schließlich in einem Dilemma münden muss: ein Museum, das eine Ausstellung von Nicht-Kunstwerken zeigt, sozusagen gefüllt mit leeren Formen. Augenscheinlich gibt es nur einen Ausweg – nämlich jenen, dieses Museum selbst auszustellen und zum Exponat zu erklären. Zugleich formuliert Broodthaers‘ Negation einen zutiefst verstörenden Widerspruch: die Deklaration von Objekten zu Nicht-Kunstwerken durch eine Institution, deren grundlegendes Wesen und Notwendigkeit sich aus der Existenz von Kunstwerken speisen.²²⁸ Damit ist ein Knotenpunkt des gesamten Museumsunterfangens formuliert, der sich durch sämtliche Sektionen zieht, vor allem aber in der ersten Brüsseler Sektion und der *Section des Figures* thematisch wird. Wie Broodthaers selbst ausführt,

²²² König 2012, S. 28.

²²³ Vgl. Haidu 2010, S. 169.

²²⁴ Vgl. Kunsthalle Düsseldorf 1972 (Ausst.Kat.), S. 12.

²²⁵ Ibid., S. 13.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Haidu führt in diesem Zusammenhang den von Jürgen Habermas geprägten Begriff des performativen Widerspruchs ein. Vgl. Haidu 2010, S. 179 f.

kulminieren die genannten Vorgänge in einer weiteren Feststellung, die an den Grundfesten der musealen Kultur ansetzt: „Dies ist ein Museum.“²²⁹

3.9 *Section Publicité* (documenta 5, Kassel)

Mit der *Section Publicité* (Abb. 45) und den beiden im Rahmen der Großausstellung aufeinander folgend stattfindenden *Section d'Art Moderne* (Abb. 46) und der *Galerie du XX^e siècle* (Abb. 47) nimmt Broodthaers 1972 an der documenta 5, nachdem er bereits im Zuge der vorangegangenen an einem von der *Wide White Space Gallery* betriebenen Nebenschauplatz ausstellte, teil.

Die *Section Publicité* stellt, laut Ankündigungsplakat, eine „Übersicht zur Section des Figures aus Fotos-Dias-Objekte [sic] [...] seit 3500 V.C.“²³⁰ dar. Der begehbare Raum im Raum, gebildet aus zwei bestehenden weißen und zwei hinzugefügten schwarzen Wänden, knüpft mit dem präsentierten Bildmaterial direkt an die *Section des Figures* an. An den dem originalen Raum zugewandten ‚Außenseiten‘ sind 19 Rahmen mit verschiedenen Zusammenstellungen von großteils fotografischen Reproduktionen – Fotocollagen beziehungsweise -montagen – angebracht. Durch dieses Moment des Zusammenfassens erfolgt erstmals eine gezielte, offensichtliche Organisation der Abbildungen durch das Erstellen von ‚Clustern‘, wobei deren Fokus von inhaltlich über formal bis hin zu chronologisch variiert.²³¹ Vier Tischvitrinen im Rauminnen beherbergen Fotografien und Objekte der *Section des Figures*, in einer Wandvitrine befinden sich sieben Gruppen von Fotografien, die neben Adlermotiven auch Menschen bei der Betrachtung der Ausstellung in den Räumlichkeiten der Düsseldorfer Kunsthalle zeigen und nicht einzeln gerahmt, sondern in Gruppen angeordnet sind.²³² Broodthaers etabliert im Gegensatz zur Präsentationsform in der *Section des Figures* zwar ein System innerhalb seiner Präsentation von Adlermotiven, dieses bleibt allerdings nichtsdestotrotz rätselhaft – ein Rebus.²³³ Eine Verpackungskiste sowie eine Reihe leerer, alter Rahmen lehnen leger in einer Raumecke beziehungsweise an einer Wand. Relikte, die an die Anfänge des Museums als auch jener des *Musée d'Art Moderne* erinnern.²³⁴ Neben der Koje ist ein *Plaque* angebracht, das, wenn als Hinweisbeziehungsweise Ankündigungsschild gelesen, die Intervention als „Musée d'Art Moderne

²²⁹ Interview mit Freddy de Vree, 1969. – In: Hakkens 1998, S. 72: „Comme Marcel Duchamp disait: «Ceci est un objet d'art», au fond, j'ai dit: «Ceci est un musée».“

²³⁰ Vgl. Stedelijk Van Abbemuseum 1994 (Ausst.Kat.), S. 84.

²³¹ Vgl. Haidu 2010, S. 216–217.

²³² Für eine genaue Beschreibung der *Section Publicité* siehe: Borgemeister 2003, S. 187–188 sowie Marian Goodman Gallery 1995 (Ausst.Kat.).

²³³ Haidu 2010, S. 217.

²³⁴ Borgemeister 2003, S. 188.

Dt. des Aigles fig. 0 Service Publicité“ definiert. Komplettiert wird die Sammlung durch die Ausstellung zweier älterer Arbeiten im bestehenden Raum, *Ma Collection* und *Rhétorique*.²³⁵ Wie in der *Section des Figures* tragen die Exponate auch hier Plaketten, auf denen – allerdings dieses Mal in schwarzer Schrift auf weißem Grund – „Musée d’Art Moderne / PUBLICITÉ“ oder „Musée d’Art Moderne/WERBUNG“ geschrieben steht.²³⁶ Offensichtlich widmet sich diese Sektion also jenen Aufgabengebieten der Museen, welche die Sphäre der Öffentlichkeit tangieren, der Öffentlichkeitsarbeit und Werbung:²³⁷ „Like a classic marketing campaign designed to create a unifying narrative out of incoherent elements, the *Section Publicité* ‘sells’ the *Section des Figures*.“²³⁸ Zur Intention dieser Sektion erläutert Broodthaers: „Since its image coincides with that of the advertising section of the catalogue of Documenta it will help me to avoid a long speech. Once you busy yourself with art, you will always fall from one catalogue to the next.“²³⁹ Genauere Ausführungen wären aufgrund der Deckungsgleichheit mit dem Marketingauftreten der documenta und deren Publikationen demnach überflüssig. Die Beschäftigung mit Kunst, so könnte Broodthaers‘ Äußerung interpretiert werden, reduziere sich auf eine Beschäftigung mit Werbe- und Publikationsmaterial. Die *Section Publicité* würde dementsprechend eine begehbare, verräumlichte Spielform dieser Materialien verkörpern. Zudem, so Haidu, thematisiere die *Section Publicité* die sich fortschreitend global etablierende Kultur der Kommodifizierung – nicht nur am Markt selbst, sondern ebenso in Form des Arrangements von Objekten in kulturellen Kontexten.²⁴⁰ Durch die Zusammenführung des ausgestellten Bildmaterials in Montagen und der Exponate in Vitrinen wird zwar eine scheinbare, jedoch unentschlüsselbare Ordnung in das Chaos der Überfülle gebracht, zugleich allerdings auch ein Schockzustand evoziert: eine Gleichzeitigkeit, die eine Form von Äquivalenz innerhalb einer Heteronomie ermöglicht, jedoch auch Grundlage einer zutiefst kompetitiven Situation ist. Eine Situation, die den durch institutionelle Rahmungen geschaffenen Bedingungen zuzuschreiben ist: „Broodthaers reproduces his *Musée* for its own ‘Publicity Section’ by photographing its sections, framing relics of its past, and once again allowing a performative dimension to enact the implied phrase *This is a museum of art*.“²⁴¹

²³⁵ Vgl. Borgemeister 2003, S. 188.

²³⁶ Ibid., S. 186.

²³⁷ König, Susanne: Das Museum für moderne Kunst – Abteilung der Adler. – In: Jansen [et al] 2010 (Ausst.Kat.), S. 36.

²³⁸ Haidu 2010, S. 218.

²³⁹ Buchloh, Benjamin H.D.: Open Letters, Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, S. 99.

²⁴⁰ Haidu 2010, S. 219.

²⁴¹ Ibid., S. 224.

3.10 *Section d'Art Moderne / Galerie du XX^e siècle* (documenta 5, Kassel)

In der Abteilung *Individuelle Mythologien*, die von Johannes Cladders, der als Eröffnungsredner der ersten Sektion seit Anbeginn in das Broodthaers'sche Museumsprojekt involviert war, kuratiert wurde, stellt Broodthaers die *Section d'Art Moderne* aus. Der spiegelverkehrt am Fenster angebrachte und somit nur von außen lesbare Schriftzug definiert das sich darin Befindliche als „MUSEUM / FIG. 0 / MUSÉE“. Der Raum selbst erscheint nur auf den ersten Blick leer: In dessen Mitte befindet sich eine mit einer Absperrungskette abgeteilte, schwarze, quadratische Fläche mit der Aufschrift „Privateigentum“ / „Private Property“ / „Propriété privée“, wiederum in den drei *linguae francae*²⁴² Deutsch, Englisch und Französisch (Abb. 46). Broodthaers selbst erläutert: „‘Privateigentum‘ – durch die Präsentation dieser Bezeichnung könnte man sie im Sinne einer Satire auf die Identifikation Kunst = Privateigentum verstehen.“²⁴³ Hierin ist eine Reminiszenz an die kapitalistische Konsumgesellschaft und deren Besitzdrang zu erkennen, ebenso wie eine Thematisierung der Konzeptionen von Öffentlichkeit und Privatheit. Außerdem proklamiert Broodthaers im gleichen Text, dass er damit den künstlerischen Anspruch Harald Szeemanns, Organisator der documenta 5, zu ersetzen versuchte, was ihm nicht gelungen sei. Aus diesem Scheitern heraus sei die Notwendigkeit einer Änderung entstanden, „weil es eine der Rollen des Künstlers ist, zumindest zu versuchen, eine Subversion in das Organisationsschema einer Ausstellung einzubringen.“²⁴⁴ Damit begründet Broodthaers gewissermaßen die Schließung der Abteilung der modernen Kunst am 15. August 1972 und ersetzt daraufhin das Schild „Privateigentum“ gegen „Ecrire Peindre Copier Figurer Parler Former Rêver Echanger Faire Informer Pouvoir“ (Abb. 47). „The shift in the painting's lexicon echoes the shift in the status of art from ‘private property’ to ‘representation’ [...]“²⁴⁵ Aus der *Section d'Art Moderne* wurde die *Galerie du XX^e siècle*, damit einhergehend aus dem *Musée d'Art Moderne* das *Musée d'Art Ancien*.

Mit dem Ende der documenta verlautbart Marcel Broodthaers auch das Ende seines *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Anlässlich der Schließung formuliert Broodthaers einen Text, der auf einer der Vitrinen als Handzettel aufliegt und unweigerlich an eine Grabesrede erinnert: „Fondé en 1968 à Bruxelles sous la pression des vues politiques du moment, ce musée ferme ses porte[s; handschriftlich ergänzt, Anm. H.B.] à documenta. Il

²⁴² Der Begriff ist von Rachel Haidu entlehnt, die den Plural allerdings mit „*lingua franca*“ bildet. Vgl. Haidu 2010, S. 168.

²⁴³ Broodthaers, Marcel: Katalogbeitrag documenta 5. Reproduziert in Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 231.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Haidu 2010, S. 210.

sera passé d'une forme héroïque et solitaire à une forme voisine de la consécration grâce à l'aide de la Kunsthalle de Düsseldorf et de documenta. Il est donc logique qu'à présent il se fige dans l'ennui.“²⁴⁶ Diese sich innerhalb des Projektes verbreitende Langeweile, so suggerieren Broodthaers' Zeilen, sei der zunehmenden Vereinnahmung durch institutionelle Strukturen geschuldet. Eine gewisse Form der ‚Sehnsucht‘, die hier wohl als Abstand, als ein ‚Außen‘ zu begreifen wäre, würde die Option auf das Entstehen einer Dynamik überhaupt erst ermöglichen: „Certes, voilà un point de vue romantique; mais qu'y puis-je? [...] Or, j'écris ces lignes, c'est dire que j'entends le romantisme comme une nostalgie de Dieu.“ Das Ende des Adlermuseums erzählt demnach von der Schwierigkeit, „[...] sich den Gott auf Distanz zu halten, sobald es sich um Kunst handelt, nicht weniger schwierig als den Fängen der Galerien und den offiziellen Institutionen zu entkommen.“²⁴⁷ Als Romantik beziehungsweise Heimweh bezeichnete Broodthaers diese seinen Konzeptionen nach offenbar grundlegende Forderung nach Distanz(ein)haltung, auf Basis derer etwas Nicht-Erstarrtes und somit Nicht-Vereinnahmtes in seiner potentiellen Subversivität gleichermaßen entstehen wie bestehen kann.

3.11 *Section Littéraire* (Offene Briefe 1968–1971)

Aus einer nicht eindeutig (re-)konstruierbaren Auswahl der offenen Briefe, die Broodthaers zwischen 1968 und 1971 verfasste, setzt sich die *Section Littéraire* zusammen.²⁴⁸ Wie Susanne König festhält, bezeichnete Broodthaers diese Sektion sogar nur phasenweise als Teil seines Museums:²⁴⁹ Eine erweiternde, sich parallel herausbildende Abteilung, die auch als Publikationsorgan bezeichnet werden könnte und mitunter die Funktion eines Sprachrohrs einnahm.²⁵⁰ Adressiert an eine Öffentlichkeit manifestiert sich in den offenen Briefen eine Form der einkanaligen Kommunikation, die ein Publikum, dem die Option einer Antwort entsagt wird, mit Informationen und Aussagen beliefert.²⁵¹ Wie Rachel Haidu detailliert ausführt, bedient sich Broodthaers mit den offenen Briefen einer europäischen Tradition, deren Grundstruktur die Provokation des Einzelnen bezeichnet: Aus einer individuellen und marginalen Position werden provokative, kritische Worte an eine Gesellschaft gerichtet.²⁵² Das Verfassen eines offenen Briefes ist Manifestation der Stimmerhebung eines Individuums,

²⁴⁶ Reproduktion des Handouts in: Marian Goodman Gallery 1995 (Ausst.Kat.), S. 61.

²⁴⁷ Borgemeister 2003, S. 186.

²⁴⁸ Vgl. König 2012, S. 19.

²⁴⁹ Vgl. Ibid.

²⁵⁰ Vgl. z.B. Buchloh, Benjamin H.D.: Open Letters, Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, S. 97: „[...] the section from which a number of open letters originated [...]“

²⁵¹ Vgl. Ibid., S. 97 f.

²⁵² Haidu erläutert ausführlich die Charakteristika dieser europäischen Tradition. Vgl. Haidu 2010, S. 151 f.

das als Teil der Menge von seinem Anrecht auf Artikulation („freedom to speech“)²⁵³ Gebrauch macht – kurz: eine Möglichkeit der Äußerung von Widerstand und Kritik. Interessanterweise stehen die offenen Briefe – unter diesem Gesichtspunkt gesehen – in struktureller Nähe zu der seit den 1960er Jahren aufkommenden ‚Fernsehkunst‘, man denke etwa an Richard Serras *Television delivers people* aus 1973.²⁵⁴ Viele der Briefe entstanden während des ersten Jahres, als die *Section XIX^e siècle* in der Rue de la Pépinière geöffnet war. Wie Haidu anmerkt, ist – in ähnlicher Weise wie bei Arbeiten, die sich der Distributionsmedien Fernsehen oder Internet bedienen – nicht abzuschätzen, wie viele Personen Broodthaers‘ Botschaften erreichten, vor allem weil er sie unter anderem auf Eröffnungen im Flugblattmodus verteilte und auflegte, manche jedoch handschriftlich in einmaliger Ausführung verfasste.²⁵⁵ Für die offenen Briefe gibt es zumeist einen Anstoß, wie beispielsweise Broodthaers‘ Besuch der documenta IV. Dementsprechend sind die Briefe teilweise an konkrete Personen – etwa Joseph Beuys, David Lamelas oder Kasper König – oder an verstorbene Personen wie Jacques Offenbach, mit dem Broodthaers ein fiktives Interview führte, meist jedoch an „meine Freunde“ adressiert.²⁵⁶ Innerhalb der Abfolge dieser Briefe etabliert Broodthaers eine für ihn schließlich als charakteristisch zu bezeichnende Strategie, nämlich jene des öffentlich kundgetanen Widerrufs, Widerspruchs oder der expliziten Revision gemachter Feststellungen.²⁵⁷ Ein zentrales Moment dieser Texte ist demnach die stete Reflexion von vorhergegangenen Aktivitäten, Arbeiten und von Aussagen: ein ständiges Relativieren, Korrigieren und Neuformulieren.²⁵⁸ Ein Beispiel wäre der offene Brief vom 27.06.1968 in Kassel, in dem Broodthaers schreibt: „Lesen Sie nicht in meinem Brief vom 7. Juni 68: – Man sollte sich nicht verkauft fühlen vor dem Kauf: – Sondern lesen Sie: Man braucht sich nicht verkauft zu fühlen nach dem Kauf.“²⁵⁹ In den genannten Mechanismen – man könnte von rhetorischen, wenn auch eigenwilligen Stilmitteln sprechen – mit denen die offenen Briefe verknüpft und verbunden wurden, kommt zugleich Broodthaers‘ Konzeption von Geschichtlichkeit zum Ausdruck: ein beständiges Fortschreiten, das eine stete Aktualisierung, eine kontinuierliche Adaption an die gegebene Situation erfordert. Stilistisch zeichnen sich die offenen Briefe über weite Strecken durch knappe Formulierungen

²⁵³ Haidu 2010, S. 151 f.

²⁵⁴ Michalka/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Ausst.Kat.) 2010, S. 191.

²⁵⁵ Haidu 2010, S. 151, hier insbes. FN 84, S. 318.

²⁵⁶ Vgl. Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 249 f.

²⁵⁷ Buchloh, Benjamin: Open Letters. Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, S. 90: „[...] his typical strategy of publicly contradicting (or correcting, or updating) himself.”

²⁵⁸ Crimp, Douglas: This Is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 81.

²⁵⁹ Museum Ludwig Köln 1980 (Ausst.Kat.), S. 16. Reproduktion in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 249: „Ne lisez pas dans ma lettre du 7 juin 68: - Il ne faut pas se sentir vendu avant l’achat. – Mais, lisez: Il ne faut se sentir vendu après l’achat.“

mit höchster Prägnanz aus: „Meine Kisten sind leer. Wir stehen am Rande des Abgrunds. Beweis: Wenn ich nicht da bin, ist niemand da.“²⁶⁰ An Kasper König schreibt Broodthaers: „So you have entered the process of an idea. I’m very relieved, as my task as conservator is pretty solitary.“²⁶¹ In Hinblick auf die neuen Medien und deren künstlerischer Verwendung scheint Broodthaers mittels seiner Briefe die zu seinen Lebzeiten noch nicht existente Mode des Twiterrns zu exerzieren: „Everything is going well. I had a fruitful exchange with the postman.“²⁶² oder „First, a perfect masturbation: I put the sheets out to dry during closing hours.“²⁶³ könnten ebenso einem Blog oder einem Tweet entstammen. Neben Situationsschilderungen mit Updatecharakter enthalten die offenen Briefe aber auch politische Statements und Handlungsanweisungen: „An meine Freunde, ...unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Man spielt hier alle Tage bis zum Ende der Welt.“²⁶⁴

» *Plaques*

Wie Benjamin Buchloh bereits durch den Titel seines Essays – „Open Letter, Industrial Poems“²⁶⁵ – feststellt, dienten die Briefe als textliches Grundmaterial für die *Plaques* (Abb. 66). Bei diesen vakuumgeformten Plastikschildern, die formal an Hinweisschilder aus dem Straßenverkehr erinnern, handelt es sich um eine Gruppe formal zusammenhängender Arbeiten, deren erste etwa zeitgleich mit der Gründung des Adlermuseums entstand. Die Vervielfältigung dieser Schilder, die ihre industrielle Fertigung durch ihre Betitelung sowie die offensichtliche formale Nähe zu Straßenbeschilderungen nahelegen, wurde von Broodthaers in den meisten Fällen auf eine Edition von sieben Stück beschränkt.²⁶⁶ Dennoch versäumte Broodthaers nicht, ausdrücklich anzumerken, „daß diese Schilder wie Waffen fabriziert werden.“²⁶⁷ Mittels der auf textlicher Ebene offensichtlichen Zusammenhänge sind die drei Pole Adlermuseum, *Plaques* und offene Briefe verbunden.²⁶⁸ Durch die in allen

²⁶⁰ Museum Ludwig Köln 1980 (Ausst.Kat.), S. 16. Reproduktion in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 250: „Mes caisses sont vides. Nous sommes au bord du gouffre. Preuve: Quand je n’y suis pas, il n’y a personne.“

²⁶¹ Haidu 2010, S. 151. Reproduktion in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 250: „Donc vous entrez dans le processus d’une idée. J’en suis fort aise, car ma tâche de conservateur est bien solitaire.“

²⁶² Ibid., S. 153. Reproduktion in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 250: „Tout va bien. J’ai eu avec l’homme du transport“, un fructueux échange de vues.“

²⁶³ Haidu 2010, S. 151. Reproduktion in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 251: „D’abord, une masturbation parfaite; j’ai mis les draps à sécher profitant des heures de fermeture.“

²⁶⁴ Museum Ludwig Köln 1980 (Ausst.Kat.), S. 16. Reproduktion in: Ibid., S. 15: „A mes amis, ...peuple non admis. On joue ici tous les jours, jusqu’à la fin du monde.“

²⁶⁵ Buchloh, Benjamin: Open Letters. Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, hier insbes. S. 94–96.

²⁶⁶ Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 43.

²⁶⁷ Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 122. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 114: „Sachez que l’on fabrique ces placques comme des gaufres.“

²⁶⁸ Buchloh sieht in dem Schild „Museum“ die offensichtliche Verbindung zwischen den Museumsfiktionen und den Schildern. Buchloh, Benjamin: Open Letters. Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, S. 94: „This is the

dreien behandelte Thematik des Museums, der künstlerischen Aktivität wie auch des Status des Kunstwerks, spannt sich zwischen ihnen ein interessantes Dreieck auf, das sich in mehrere Diskurse auffächern lässt. Angesprochen wird einerseits die Thematik um Reproduktion und Original, andererseits wird stets eine inhaltliche – sozusagen narrative – Aussage gemacht, die auf die historischen Geschehnisse rückzubeziehen ist, sowie von drei unterschiedlichen Medien respektive Distributionsformen Gebrauch gemacht. Der bereits ausgeführte Charakter einer Pressemeldungsfunktion der offenen Briefe erfährt in den *Plaques* eine erneute Radikalisierung: Jeweils auf eine spezifische ‚Essenz‘ reduziert, ist es vielfach ein noch Schwierigeres, diese Rebus-Rätsel zu dechiffrieren. Broodthaers selbst bezeichnet sie als „Bilderrätsel“, deren Thema „eine Spekulation über eine Schwierigkeit des Lesens, die aus dem Gebrauch dieses Materials erwächst“ sei.²⁶⁹ Der Schwierigkeit dieser Leseübung zugrunde liegt ein den Schildern inhärentes, beständiges Oszillieren zwischen Bild und Text, lässt sich doch die „Botschaft nicht ganz auf einer Seite ansiedeln“, ²⁷⁰ wodurch der Rezeptionsprozess beständig gestört wird. Briefe wie Schilder sind per se Begleiterscheinungen des alltäglichen Lebens: Marginalien, die am Rand operieren und das Alltagsgeschehen unterstützen, jedoch nicht vordergründig mitbestimmen. Diese – allgegenwärtig und doch unsichtbar – von Buchloh etwa als „supplements“²⁷¹ bezeichnet, stellen eine Spielform des Rahmenwerks – ein ‚Parergon‘ – dar. Broodthaers‘ Interesse an diesen Vorgängen an und in den Rändern verkörpert nicht zuletzt das Museumsprojekt als solches, das die institutionelle Rahmung selbst in den Fokus rückt.

3.12 Aspekte

Marcel Broodthaers lässt keine Zweifel darüber offen, dass sein Museum – wie schon einleitend ausgeführt – in direktem Zusammenhang mit den Protestbewegungen des Jahres 1968 steht: „my museum originates from that date”.²⁷² Somit ist das Projekt des *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* bereits in seinen Ursprüngen an politische Geschehnisse angebunden und in diesem Kontext auch als Beitrag zum politischen Zeitgeschehen anzusehen. Die Besetzung des *Palais des Beaux-Arts* galt als „contestation of the control over

text that then serves as a basis for the next Industrial Poem, entitiled Museum (1968) - the plaque most clearly establishing the parallelism between the plaques and the museum fictions.“

²⁶⁹ Dix milles francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 121–122. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 114: „Disons des rébus. Et le sujet, une spéculation sur une difficulté de lecture entraînée par l’emploi de ce matériau.”

²⁷⁰ Ibid. S. 122. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 114: „Ne pas situer le message entièrement d’un côté, image ou texte.“

²⁷¹ Vgl. Buchloh, Benjamin H. D.: Open Letters, Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, S. 100 f.

²⁷² Buchloh, Benjamin H. D.: Open Letters, Industrial Poems. – In: Buchloh 1988, S. 69. Susanne König geht in ihrer Dissertation sehr explizit auf diese Verknüpfung ein. Vgl. König 2012, S. 51 f.

Belgian culture exerted by its official institutions, as well as a condemnation of a system that could conceive of culture only as another form of capitalist consumption“.²⁷³ In der gezielten Vereinnahmung der Kultur durch die kapitalistische Organisation der Gesellschaft sahen die BesetzerInnen eine Bedrohung ihrer Selbstständigkeit und Unabhängigkeit: Kultur und Kunst wie Wachs in den Händen der politischen Machthaber. Die Revolutionierung des Verständnisses von kultureller Praxis und kulturellen Produktionsmechanismen sowie das Abwenden der Entwicklung von Kultur hin zu einer Spielform kapitalistischer Konsumation galten als erklärte Ziele der Protestbewegung.²⁷⁴

Es ist anzunehmen, dass die Art und Weise dieser Stimmerhebung in Broodthaers‘ Augen keine adäquate (mehr) war, weshalb er sich nach acht Tagen von der Besetzung zurückzog. Am 7. Juni 1968 schreibt Marcel Broodthaers in einem offenen Brief:

„Calm and silence. A fundamental gesture has been made here that throws a vivid light on culture and on the ambitions of certain people who aspire to control it one way or another: what this means is that culture is an obedient material. What is culture? I write. I have taken the floor. I am a negotiator for an hour or two. I say I. I assume my personal attitude. I fear anonymity.“²⁷⁵

Sich den Bestrebungen nichtsdestotrotz grundsätzlich anschließend, eröffnet Broodthaers in seinem Atelier und Wohnhaus das Adlermuseum mit der Intention, zu konkretisieren, was in der künstlerischen Welt Belgiens nicht funktionierte: eine Analyse der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft.²⁷⁶ Demzufolge versuchte Broodthaers vor allem in den Anfängen seines Museums – aus dessen Vereinnahmung durch institutionelle Strukturen er die letztlich einzig logische Konsequenz ziehen und sein Museum schließen wird – eine sehr buchstäbliche Alternative zu formulieren. In Gestalt eines tatsächlichen Angebots von nur scheinbar neutralem Raum außerhalb der öffentlich-institutionellen Einrichtungen sollte nun weiterdiskutiert werden: (zu) augenscheinlich zielte das Projekt darauf ab, tatsächlich sozialpolitische Wirksamkeit zu erlangen. Damit geht Broodthaers den Weg der Besetzungsstrategien einen Schritt weiter, indem er Besitz von jenen ‚Kategorien‘ ergreift, welche die Institutionen ‚regieren‘ – und nicht den Institutionen selbst,²⁷⁷ womit er

²⁷³ Crimp, Douglas: This is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 75.

²⁷⁴ Vgl. Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 248.

²⁷⁵ Zitiert nach: Crimp, Douglas: This is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 76. Original französisch in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 249: „Calm et silence. Un geste fondamental, ici, a été fait qui jette une lumière vive sur la culture et les aspirations de quelques uns à son contrôle – de part et d’autre – ce qui veut dire que la culture est une matière obéissante. Qu’est-ce que la culture? J’écris. J’ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux. Je dis je. Je reprends mon attitude personnelle. Je crains l’anonymat.“

²⁷⁶ Haidu 2010, S. 112.

²⁷⁷ Haidu zitiert Kristin Ross. Ibid., S. 145. Hier insbes. FN 69, S. 316.

Broodthaers eine Kreisbewegung vollzieht und zugleich die im Zuge der Proteste gestellte Forderung nach Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Institution und Kunstproduktion erfüllt. Absurderweise muss diese Umkehrung in der Besetzung seines eigenen Ateliers münden. Begannen manche KünstlerInnen, das besetzte *Palais des Beaux-Arts* als Arbeitsplatz zu nutzen, so blockierte Broodthaers seinen eigenen Arbeitsplatz mit der Besetzung durch eine fiktive Institution,²⁷⁸ womit die Verkehrung der Räume von Produktion und Rezeption einhergehen muss: „Broodthaers reveals their interdependence and calls into question the ideological determination of their separation: the bourgeois liberal categories of private and public.“²⁷⁹ Aus Angst vor Anonymität, wie Broodthaers selbst schreibt, zieht er sich mit seinem Museumsprojekt zurück in die eigenen vier Wände und öffnet diese zugleich explizit für einer Öffentlichkeit: Man denke an den betont formellen, hochhoffziellen Charakter der Einladung oder die offenen Briefe. Die Konzeption von Öffentlichkeit entsprechend der Auffassung der Bourgeoise allerdings, deren Verklärung Broodthaers auch mit seinem Adlermuseum thematisiert, wurzelt in dem Faktum, dass „with the founding of public art museums, viewing art becomes an act contingent on a notion of the public“.²⁸⁰ Die Etablierung öffentlicher Museen bedeutet demnach die Institutionalisierung der Kunstbetrachtung, mit der eine neue Konzeption der Sphäre von Öffentlichkeit einhergeht. Sammlungen werden zusehends für die breite Masse zugänglich gemacht, der Museumsbesuch zur angesehenen Nachmittagsbeschäftigung mit Bildungsanspruch. Das Museum als Institution greift dadurch nicht nur maßgeblich in die Neudefinition der öffentlichen Sphäre ein: Ihm wird im gleichen Moment die Macht – der Definition – zugesprochen, per Klassifikation aktiv in die Generierung von Wissen einzugreifen und vor allem über Kunst und Nicht-Kunst zu entscheiden. „[...] the object is or is not a work of art according to the authority of the museum, which is a historical – not ahistorical – fact determined by the reciprocity established between a public and its republic.“²⁸¹ Damit wird den Museen nicht nur der Entscheid über die Kunsthaftigkeit einzelner Objekte zugesprochen, sondern gleichermaßen die Konstruktion kultureller Geschichte und nationaler Identität in die Hände gelegt. Michael Compton etwa spricht in diesem Zusammenhang von einer „institutional ‚overvaluation‘ of art“.²⁸² Zu sammeln bedeutet zunächst, neue Zusammenhänge zu kreieren, das heißt, Objekte ihrer ursprünglichen Kontextualisierung zu entheben und in eine neue Syntax einzufügen. Die Gegenstände werden also „neu gesammelt

²⁷⁸ Vgl. Haidu 2010, S. 144.

²⁷⁹ Crimp, Douglas: This is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 79.

²⁸⁰ Haidu 2010, S. 187.

²⁸¹ Ibid., S. 193.

²⁸² Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 9.

gemäß der aktuellen Wahrnehmung der politischen Situation.“²⁸³ Douglas Crimp weist in diesem Zusammenhang auf die Überlegungen Benjamins in dessen *Passagenwerk* hin, der ebenso intensives Interesse am 19. Jahrhundert zeigte wie Broodthaers.²⁸⁴ Wie groß der Spielraum zwischen dem institutionellen und dem ursprünglichen Kontext sein kann, wird insbesondere in den Raritätenkabinetten und Wunderkammern offensichtlich. Exotismus, Repräsentation oder Innovation – man denke etwa an die Weltausstellungen – sind nur einige Beispiele für die Selektionsgrundlage, die als historische Ursprünge und strukturelle Basis der Museen anzusehen sind.

Zu sammeln meint aber zugleich, zu besitzen – zumindest vorübergehend. In den 1950er Jahren verdiente Broodthaers seinen Lebensunterhalt mit dem Verkauf von Büchern, worauf sich Michael Compton beruft, wenn er mutmaßt, „that one of the reasons for dealing in them was to possess them for a while.“²⁸⁵ Douglas Crimp hingegen weist darauf hin, dass Broodthaers‘ Zuwendung zur Kunst „auch mit der Frustration einherging, ‚keine eigene Sammlung‘ anlegen zu können.“²⁸⁶ Broodthaers‘ Interesse an den durch die kapitalistische Organisation der Gesellschaft immens zunehmenden Konsumdrang scheint unter anderem die Unausweichlichkeit der Kommodifizierung zu fokussieren: „Ich bezweifle tatsächlich, daß es möglich ist, eine seriöse Definition der Kunst zu geben, solange wir die Frage nicht unter einer Konstanten untersuchen, ich meine die Transformation der Kunst in Ware.“²⁸⁷ Dieser Prozeß ist heutzutage bis zu dem Punkt akzelleriert [sic], wo künstlerische und kommerzielle Ware austauschbar sind.“²⁸⁸ Wie apokalyptisch Broodthaers sich dieses Szenario der Auslieferung – nicht nur von Kunst, sondern der gesamten Gesellschaft – an den Kapitalismus ausmalt, verdeutlicht ein Interview mit Freddy de Vree aus dem Jahr 1969: „Gewiß glaube ich an die Aufrichtigkeit dieser Intentionen, wie ich an die Aufrichtigkeit meiner Intentionen glaube, aber es ist klüger, vorherzusehen, daß wir kapitalistisch sein werden, [...], daß wir von den tiefen Strukturen des Systems überwältigt werden und daß wir notwendigerweise die kapitalistische Struktur wieder einrichten.“²⁸⁹ In dieser Hinsicht unterscheidet Broodthaers kaum zwischen Galerie und Museum, da er alle Institutionen zwangsweise als der kapitalistischen Organisation unterworfen ansieht. Zwei Jahre später radikalisiert Broodthaers, wieder im Gespräch mit de Vree, seine Aussage erneut, indem er feststellt: „Ich

²⁸³ Crimp 1996, S. 217.

²⁸⁴ Vgl. *ibid.*, S. 220 f.

²⁸⁵ Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 18.

²⁸⁶ Crimp 1996, S. 213.

²⁸⁷ Douglas Crimp verweist diesbezüglich auf Benjamins Ausdruck der „disintegration of culture into commodities“, die er bei Broodthaers umformuliert zur „transformation of art into merchandise“ sieht. Crimp, Douglas: This Is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 80.

²⁸⁸ Zwirner 1997, S. 13.

²⁸⁹ Interview mit Freddy de Vree, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 81.

fühle mich auf der Kunstmesse in Köln besser als in meinem Museum, weil wir auf der Kölner Kunstmesse in der heutigen gesellschaftlichen Realität sind [...].“²⁹⁰ Die aus dieser Ansicht zu ziehende Konsequenz ist seiner Beteiligung an der Kölner Kunstmesse zu entnehmen, im Zuge derer er sein Museum zu verkaufen versucht.

Der Analogieschluss zwischen der strukturellen Organisation von Waren und Kunst, den Broodthaers offensichtlich zieht, gründet sich auf dem Mechanismus der beständigen Zirkulation. Diese Grundvoraussetzung der Organisation von Museen wird bereits durch die Transportkisten der ersten Sektionen symbolisiert und kulminiert in einem förmlichen Leihgabenexzess der Düsseldorfer *Section des Figures*.²⁹¹ Douglas Crimp weist darauf hin, dass diese heute selbstverständliche Aktivität des steten Zirkulierens von Kunstwerken eine beständige Rekonfiguration mit sich brächte: Durch die beständige Umsortierung der Fetischobjekte würde die institutionalisierte Konstruktion kultureller Geschichte durch die Museen anschaulich werden, welche ohne die Historizität zu stören immer neue Variationen annehmen könne.²⁹² Dieser Zirkulationsmechanismus jedoch verbindet zugleich alle Kunstwerke, schafft eine Art Gemeinschaft, in der jedes Kunstwerk zu einer Variable wird, deren Einsatz individuell bemessen jederzeit und allerorts möglich wird: „[...] all works of art (of any period) [...] are submitted to the conditions that prevail in the modern institutional condition of art.“²⁹³ Nicht zuletzt die Schilder in der Düsseldorfer *Section des Figures* werden in dieser Hinsicht zu Manifestationen dieser Homogenisierung, die sich zum einen in der fortschreitenden Kommodifizierung und zum anderen in der beständigen Rekonfiguration innerhalb der musealen Strukturen äußert.

Eine verbindende Semantik der einzelnen Sektionen des Broodthaers'schen Museums ist die (Ent-)Leere(-ung): „Tatsächlich legte ich eine Verbindung zwischen der Leere der Bilder, zwischen dem Fehlen von Bedeutung und der Leere der Kisten, der Leere der Reproduktionen...“.²⁹⁴ Die Schilder der *Section des Figures* etwa bezeichnen die Objekte als ‚Nicht-Kunstwerke‘, die Transportkisten sind entgegen dem, was ihre Aufschriften vermuten lassen würden, leer, die präsentierten Kunstwerke oftmals nur Reproduktionen. Wortwörtlich ausgehöhlt beziehungsweise entleert, werden sie zu Volumen des Nichts und somit zu enthierarchisierten, gleichwertigen Elementen – Manifestationen des reinen Tauschs. Eine erneute Analogie auf die Warenwerdung von Kunst, aber nicht nur: Formal erinnern die Transportkisten an Arbeiten der amerikanischen Minimal-Art, Haidu bezeichnet sie sogar als

²⁹⁰ Dickhoff 1994, S. 91.

²⁹¹ Vgl. Haidu 2010, S. 124.

²⁹² Crimp, Douglas: This Is Not a Museum of Art. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 82.

²⁹³ Haidu 2010, S. 120.

²⁹⁴ Kunstraum München 1992, S. 16.

„postminimalist installation of crates“. ²⁹⁵ Broodthaers nimmt auch in manchen offenen Briefen auf diese künstlerische Strömung Bezug – „...Un directeur rectangle. Une servante ronde...“ ²⁹⁶ – vor allem aber in den *Plaques Academie I und II*, die sich mit den geometrischen Formen beschäftigen. „Broodthaers‘ installation of crates [...] echoes Judd’s repetitive modular forms, but parodies them.“ ²⁹⁷ Eine Parodie einerseits hinsichtlich der verwendeten Materialität, aber ebenso hinsichtlich des minimalistischen Bestrebens nach größtmöglicher Essentialisierung und Reduktion.

Durch die Aushöhlung beziehungsweise Negation ihres Inhalts respektive ihrer Kunstwerkhaftigkeit werden Kisten wie Adler zu Leerformen. Ähnlich den Eierschalen sind sie nur noch Hülle: Signifikanten, die ihres Signifikats beraubt wurden. Was bleibt, ist ein Museum mit Kunstwerken, die keine Kunstwerke sind: ein Museum der Leerstellen. Ein Museum, das sozusagen inhaltslos sich nur aus seinem eigenen Gerüst speist – es bietet seinem Publikum „‘désintéressement plus admiration‘“, wie Broodthaers selbst erklärt. ²⁹⁸ Rachel Haidu beschreibt ausführlich das „Portrait der Bürokratie“, ²⁹⁹ mittels dessen Broodthaers auf die administrativen und organisatorischen Rahmenbedingungen reflektiert. Mit Transportkisten, Scheinwerfern und Konkuserklärungen rekrutiert Broodthaers Elemente aus den üblicherweise unsichtbaren, der Öffentlichkeit möglichst vorbehaltenen Randzonen der Kunstinstitutionen, die zugunsten eines ‚ungestörten, komfortablen Rezeptionsprozesses‘ weitestmöglich verborgen werden: „All the framing elements of aesthetic production and reception, that determine and contain it invisibly, yet powerfully, were made explicit constitutive elements in Broodthaers’s [...] construction.“ ³⁰⁰

Zirkulation und Aushöhlung sind zugleich als Modi der Fungibilität zu begreifen. Austauschbarkeit spielte bereits in Broodthaers‘ poetischem Schaffen eine zentrale Rolle, viele seiner Gedichte speisen sich aus der Mehrdeutigkeit beziehungsweise den Bedeutungsmöglichkeiten einzelner Wörter, wodurch deren Übersetzung teilweise nahezu unmöglich wird. Worte, und später Objekte, werden zu Spielbällen auf der Bühne einer Erzählung, einer „Art Roman der Gesellschaft.“ ³⁰¹ Borgemeister erläutert dies anhand der

²⁹⁵ Haidu 2010, S. 141.

²⁹⁶ Offener Brief vom 19.09.1968. Reproduktion in: Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 250. Siehe auch Offener Brief vom 27.06.1968. Reproduktion in: Ibid., S. 249.

²⁹⁷ Haidu 2010, S. 138.

²⁹⁸ Blotkamp [et al.] 1979 (Ausst.Kat.), S. 249.

²⁹⁹ Haidu 2010, S. 113.

³⁰⁰ Buchloh, Benjamin: The Museum Fictions of Marcel Broodthaers. – Zitiert nach Haidu 2010, S. 214, hier siehe FN 23, S. 309.

³⁰¹ Dix milles francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 123. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 115: „Si l’on se fie au sens de l’inscription, l’objet prend un caractère illustratif se référant à une sorte de roman de la société.“

Objektkombination in der *Section Cinéma*.³⁰² In dieser Sektion wird das allen institutionellen Situationen gemeine theatrale Moment, die Bühnenhaftigkeit der Präsentationssituation besonders offensichtlich. Das „increasingly theatrical environment“ der *Section Cinéma* wurde zur „mise-en-scène“ und diente als Vorführungsort – für Filme.³⁰³

Das gesamte Museumsprojekt Broodthaers‘ stand unter der Patronanz des Adlers: „Ich glaube, daß ich das Autoritätsprinzip unterstrichen habe, das aus dem Symbol des Adlers den Oberst der Kunst macht.“³⁰⁴ Broodthaers selbst tat seine Wahl als eine willkürliche ab und stellt im Düsseldorfer Ausstellungskatalog provokant fest: „Ich hätte ohne Zweifel ebensowenig Glück mit der Schlange, dem Löwen, dem Stier.“³⁰⁵ Dass die Wahl dennoch auf den Adler fiel, mag einerseits von Broodthaers‘ Gedichten herrühren, doch zeichnet vor allem seine historisch-kulturelle, symbolhafte Aufgeladenheit ‚den Adler‘ aus. Broodthaers schreibt von einer „immer gleichen Bedeutung auf verschiedenen Ebenen [...]: Größe, Autorität, Macht. Göttlicher Geist. Imperialismus.“³⁰⁶ Als jahrhundertealtes Symbol für herrschaftliche Repräsentation verkörpert der Adler im Besonderen die nationale Einheit: „It is impossible to imagine another symbol that so clearly evokes the formal power of the modern nation-state.“³⁰⁷ Broodthaers selbst sah sich Zeit seines Lebens mit der Frage nach Nationalität und nationaler Identität konfrontiert. Immer wieder behandelt er diese Thematiken, wohl auch aufgrund seiner eigenen Herkunft und Biographie.³⁰⁸ Das Herrschaftssymbol Adler allerdings ist ein transnational eindeutig dechiffrierbares: Broodthaers bedient sich somit eines universal gesetzten Symbolismus, mithilfe dessen er Mechanismen von Geschichts- und Repräsentationskonstruktion offensichtlich und augenscheinlich macht. Der Rahmen, innerhalb dessen eine derartige Vorführung historischer Strukturen und Entwicklungen möglich ist, ist für Broodthaers jener der Fiktion. Seit Anbeginn deklariert Broodthaers sein Museum als ein fiktives Museum, das als solches sozusagen gar nicht existiert. Schließlich befüllt er dieses Museum mit dem Symbol des Adlers – nur, um ihn als Fiktion zu entlarven. „Es stellt sich heraus, daß der Adler selbst letztlich und ursprünglich eine Fiktion ist...eine Fiktion, deren soziologische und politische Inhalte immer schwerer verständlich werden, je weiter man sie historisch zurückverfolgt. [...] Ich glaube, durch die Ausstellung wird

³⁰² Vgl. Borgemeister 2003, S. 148 f.

³⁰³ Borja-Villel, Manuel/Compton, Michael: 1972: A Major Historical Event, The Ultimate *Section Cinéma*. – In: Marian Goodman Gallery 2010 (Ausst.Kat.), S. 7.

³⁰⁴ Dix mille francs de recompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 128. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 119: „Je crois avoir souligné le principe d’autorité qui fait du symbole de l’Aigle le colonel de l’Art.“

³⁰⁵ Broodthaers, Marcel: Adler. Ideologie. Publikum. – In: Kunsthalle Düsseldorf 1972 (Ausst.Kat. 1/2), S. 16.

³⁰⁶ Broodthaers, Marcel: Section des Figures. – In: Kunsthalle Düsseldorf 1972 (Ausst.Kat. 2/2), S. 18.

³⁰⁷ Haidu 2010, S. 206.

³⁰⁸ Vgl. z.B.: Broodthaers, Marcel: Notes su le sujet. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 2/2), o.S.: „N’oubliez pas que je suis Belge de franche origine.“

transparent werden, daß der Adler und seine Darstellung selbst eine Fiktion sind.“³⁰⁹ Mit den Werkzeugen eines Soziologen ebenso wie denen eines Historikers begibt sich Broodthaers in die Branche der Adlerforschung, um festzustellen: jeder und jede kann Adler sein, wir können Adler sein.³¹⁰ Wie präzise Broodthaers den seinen Arbeiten zugrundeliegenden Rechercheprozess verfolgt, wird an der passgenauen Konzeption sämtlicher Sektionen offensichtlich. Zwei Beispiele etwa wären die exakte Rekonstruktion der Präsentationsformen in den fürstlichen Galerien des *Louvre*³¹¹ und die Hervorhebung von Ingres in der ersten Sektion, die sich auf dessen Arbeit für Napoleon, seiner Prominenz im 19. Jahrhundert, aber auch seines ‚Einschreibens‘ in die Alltagssprache im Sprichwortzusammenhang gründet. Unter diesem Gesichtspunkt ließe sich die Rolle des Adlers mit jener des Museums in gewisser Weise in Analogie setzen, denn „it [the museum] ties together the notion of a public to that of its history, and emphasizes its role in the construction of history [...]“³¹² Wie eng das Museum nicht nur an eine Idee, das heißt eine Konzeption von Geschichte, sondern gleichermaßen an eine Idee, das heißt an eine Vorstellung von Öffentlichkeit gebunden ist, thematisierte Broodthaers bereits in der ersten Sektion. Nicht nur (versperrte) Blickachsen, sondern auch die Inschriften auf der Fassade sowie die explizite Miteinschließung des Gartens, der seit jeher ein indefiniter Raum des Dazwischen von Öffentlichkeit und Privatheit ist, sind Indiz dafür. Noch grundlegender und offensichtlicher wird dies an dem Faktum, dass das Museum die beiden bourgeoisen Raumkategorien von öffentlicher Repräsentation und Rezeption einerseits und privater Produktion und Werkstätte andererseits in einem Ort zusammentreffen, buchstäblich ineinander aufgehen lässt.³¹³ Broodthaers‘ explizites Interesse an diesen Raumstrukturen sowie deren Grenzen und Verwischungen wird im Zuge der Wintergärten noch deutlicher werden, ist jedoch bereits im Adlermuseum angelegt. Die Aufarbeitung der historischen Füllung des Adlersymbols scheint unter diesem Gesichtspunkt Modell zu stehen für eine Geschichte der Repräsentationen – von Identitäten, Öffentlichkeiten, Gesellschaften – in der die Institution Museum eine Protagonistenrolle

³⁰⁹ Harten, Jürgen/Schmidt, Katharina: Auszug aus einem Gespräch mit Marcel Broodthaers. – In: Dickhoff 1994, S. 99.

³¹⁰ Vgl. Text aus dem Archiv von Broodthaers, adressiert an Jürgen Harten. Hier zitiert nach: Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst. Kat.), S. 51: „Theory. Museum at the [present?] time. I am the Eagle. Thou art the Eagle. He is the Eagle. We are the Eagle. You are the Eagle. [...]“

³¹¹ Haidu geht explizit auf den Zusammenhang mit den *Louvre*-Galerien ein. Vgl. Haidu 2010, S. 198–208 f.

³¹² Ibid., S. 207.

³¹³ Vgl. Gespräch zwischen MV und Marcel Broodthaers, 1974. – In: Dickhoff 1994, S. 151: „[...] mich an der Grenze der Dinge auszudrücken, da, wo die Welt der bildenden Künste und die Poesie sich vielleicht, ich würde nicht unbedingt sagen, treffen können, aber an der genauen Grenzlinie, in der sie beide aufgehen.“ Original in Hakkens 1998, S. 108: „[...] je crois tout de même être arrivé à m’exprimer à la limite des choses, là où le monde des arts plastiques et le monde de la poésie peuvent éventuellement, je ne dirais pas se rencontrer, mais là, à la frontière précise, où ils se départagent.“

spielt. Broodthaers treibt das Spiel noch weiter, indem er dem „üblichen Museum und seinen Repräsentanten“³¹⁴ die Aufgabe der Wahrheitskonstruktion zuspricht. Damit bringt Broodthaers eine weitere Figur ins Spiel, die nochmals verdeutlicht, dass er an den „Mechanismen von Kunst, künstlerischem Leben und Gesellschaft“³¹⁵ – kurz gesagt: an den Zusammenhängen und Strukturen und dem Funktionieren des Spiels selbst interessiert ist. In diesem Spiel – „either inside or outside the museum“ – verweigert Broodthaers die Bezugnahme einer eindeutigen Position: Stattdessen siedelt er sein Projekt „neither beyond nor within existing institutions“ an:³¹⁶ „[...] it reproduces, rather than inhabits or dismisses, the same authorizing conventions that generate museum’s authority.“³¹⁷ Der bis zu einem gewissen Grad undefinierte Spielraum der Fiktion, der bei Broodthaers letztlich dennoch stets an die realen Gegebenheiten angebunden bleibt, ermöglicht es, Strukturen und Mechanismen zu thematisieren, zu analysieren – auf hohe See zu verschiffen: „Mit meinem Museum stelle ich die Frage. Ich habe deshalb nicht nötig, die Antwort zu geben.“³¹⁸

³¹⁴ Borgemeister 2003, S. 182.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Haidu 2010, S. 125.

³¹⁷ Ibid., S. 130.

³¹⁸ Borgemeister 2003, S. 182.

4. *Un Jardin d'Hiver*

Sechs Palmen in Plastiktöpfen sind im „Raum des 19. Jahrhunderts“ der Londoner Ausstellung platziert. Durch die Kunstgrasmatte, die sie sich gewissermaßen teilen, formieren sie eine Gruppe – eine kleine Oase. Damit wären sie durchaus als äußerst reduzierte Version eines Wintergartens anzusehen: eine Installation, die Broodthaers im Frühjahr 1974 im *Palais des Beaux-Arts* erstmals realisierte. Insgesamt pflanzte Broodthaers mehrere Wintergärten, nicht alle davon sind explizit als solche ausgewiesen. Yves Gevaert, damals Kurator am *Palais des Beaux-Arts*, listet drei Versionen des Wintergartens auf: die erste in einer Gruppenausstellung des *Palais des Beaux-Arts* Brüssel sowie zwei weitere im Zuge der Retrospektiven, nämlich jener im *Palais des Beaux-Arts* im Herbst 1974, *Catalogue-Catalogus*, sowie der Pariser Ausstellung *L'Angelus de Daumier* 1975.³¹⁹ Nach Broodthaers' Beitrag für *PROJEKT '74*, in dem er eine Palmengruppe als „Projekt für einen Wintergarten, der als Eingang und als Ausgang für eine Kunstaussstellung dienen kann“³²⁰ projiziert, tauchen seine Palmen vereinzelt auch im Zusammenhang anderer Ausstellungen auf, etwa in der Retrospektive *Eloge du sujet* im *Kunstmuseum Basel*. In wirtschaftlich-politischer sowie gesellschaftlicher Hinsicht bringen diese Wintergärten große Themen zur Sprache: von der Kolonialisierung, einem nicht nur für Broodthaers' Heimatland Belgien wunden Punkt der Geschichte, über die Entstehung der Wunderkammern und Raritätenkabinette bis hin zur Entwicklung der Glasbauarchitektur. Mit der zunehmenden Verwendung von Glas geht nicht nur die architektonisch-technische Novität der Orangerien, Glashäuser und Wintergärten einher, sondern gleichermaßen die Etablierung neuer Raumstrukturen. Angesiedelt zwischen Öffentlichkeit und Privatheit wird den neuen Statussymbolen zugleich eine Repräsentationsfunktion zuteil. Unter nahezu perfektionierter Ökonomie im Einsatz von Objekten eröffnen Broodthaers' Wintergärten ein breites Diskursfeld, dessen vielschichtige Aspekte im Folgenden expliziert werden sollen. Denn in den Wintergärten formuliert sich, so Broodthaers, der Auftakt der Idee von *Décor*.³²¹

³¹⁹ Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 239 f.

³²⁰ Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 148 f.

³²¹ Broodthaers, Marcel: Salle Verte. – In: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Cette pièce a déjà été exposée ailleurs, mais dans une forme différente, elle se trouve être l'amorce de l'idée de DÉCOR que l'on peut caractériser par l'idée de l'objet restitué à une fonction réelle, c'est-à-dire que l'objet n'y est pas considéré lui-même comme œuvre d'art [...]“

Als grundlegende Referenzquelle ist neben den Katalogen der besagten Ausstellungen, hierbei insbesondere jenem der Brüsseler Retrospektive mit seinen Textbeiträgen,³²² die Dissertation von Rachel Haidu anzuführen, die sich den Wintergärten ausführlich widmet.³²³

4.1 Carl Andre / Marcel Broodthaers / Daniel Buren / Victor Burgin / Gilbert & George / On Kawara / Richard Long / Gerhard Richter (Palais des Beaux-Arts, Brüssel)

Zu Beginn des Jahres 1974 (9.1.–3.2.1974) nimmt Broodthaers mit seinem ersten Wintergarten an einer Gruppenschau im *Palais des Beaux Arts* in Brüssel teil (Abb. 48, 50). Diese erste Version konstituiert sich aus etwa 30 Palmen, 16 rot und grün gestrichenen, zusammenklappbaren Gartenstühlen, zwei Ausstellungsvitrinen aus heller Eiche, einem Videomonitor, auf dem eine Kamera positioniert ist, sechs Rahmen mit naturwissenschaftlichen Stichen und einem roten Empfangsteppich.³²⁴ Alle ausgestellten Gegenstände entstammten der industriellen Produktion – Massenware vom Fließband. Michael Oppitz bemerkt, dass die „manuelle Seite des künstlerischen Aktes [...] folglich eine Sache für Möbelpacker [war].“³²⁵ Rachel Haidu verweist allerdings darauf, dass es sich nicht nur um Gebrauchsgegenstände, sondern vielmehr um gebrauchte Gegenstände handelte.³²⁶ Yves Gevaert schildert ausführlich die Situation in der Ausstellung: In der Raummitte bilden sieben Stühle und sieben Palmen eine Art kleine Oase, einer Lagerfeuerstelle gleich. Diese Anordnung suggeriert bereits die Thematisierung von Gemeinschaft, Kommunikation und Gesellschaft. Einerseits verkörpert diese „Palmenlaube eine Karikatur der bürgerlichen Gartenlaube, [...] ein Ort, wo leichtes gesellschaftliches Leben sich abspielt“³²⁷, andererseits jedoch formiert sich die Gruppe kreisförmig um ein leer gelassenes Zentrum, wodurch die Szenerie an ein Lagerfeuer erinnert, nichtsdestotrotz aber stumm bleibt beziehungsweise weitgehend stumm bleiben muss, alternieren doch Stühle und Palmen und umkreisen einen blinden Fleck. Dies gilt ebenfalls für die anderen Stühle zwischen den Palmen entlang der Wände: Sie laden zwar ein, sich hinzusetzen, isolieren aber zugleich. Auf einem Monitor, der selbst auf einem schwarzen Sockel steht, ist eine Kamera platziert, die den ‚Palmen-Stuhl-Kreis‘ in der Raummitte filmt. Der Monitor reproduziert das Gefilmte in Realzeit, in schwarz-

³²² Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.).

³²³ Haidu 2010, hier insbes. Kapitel 5: Private and Public. S. 225 f.

³²⁴ Yves Gevaert liefert eine genaue Beschreibung bzw. Inventarisierung der Installation. Gevaert, Yves: Un Jardin d’Hiver. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 238–241.

³²⁵ Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.), S. 40.

³²⁶ Haidu 2010, S. 250.

³²⁷ Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.), S. 40.

weiß und ohne Ton. Oppitz spricht von einem Spiegel, welcher der Gesellschaft gleichsam vors Gesicht gehalten wird: „[...] sie sieht sich selbst auf einer elektronischen Scheibe, - in einer Kulisse des 19. Jahrhunderts. [...] Elektronische Zeit vs. Zeit der Jahrhundertwende.“³²⁸ Die de facto realzeitliche Übertragung demonstriert somit nicht nur die Gleichzeitigkeit einer Gegenwart, sondern erzeugt, so Oppitz, wortwörtlich gelesen, einen Bezug zur Vergangenheit, indem sie diese beiden Zeitschichten miteinander konfrontiert und verschränkt, einander direkt infiltriert. Dies ist die erste und einzige Arbeit, in der Broodthaers mit dem Medium Video beziehungsweise Fernsehen arbeitet und in welcher die Kamera und der Monitor einen geschlossenen Kreis formieren, „[...] so that the visitor is directly confronted with the image of himself as a part of the staged nature.“³²⁹

Bei den gerahmten Stichen, die auf den freien Wandflächen zwischen den Stühlen und den Palmen hängen, handelt es sich um fotografische Vergrößerungen kolorierter Stiche aus dem 19. Jahrhundert – präzise Nachzeichnungen von Elefanten, Kamelen und anderen exotischen Tieren, aber auch Käfern und Insekten (Abb. 50).³³⁰ Die Originalwerke selbst sind ebenfalls Teil der Ausstellung, sie befinden sich in „conventional museum fashion“³³¹ in einer der beiden hölzernen Vitrinen. Die genaue Darstellung der einzelnen Tiere lässt auf einen naturwissenschaftlichen Hintergrund schließen, formal erinnern sie an Abbildungen in Enzyklopädien oder Lexika. Tatsächlich entstammen sie Oliver Goldsmiths *A History of the Earth and Animated Nature*.³³² In der zweiten Vitrine ist ein Katalog der Ausstellung zu sehen, aufgeschlagen auf einer Seite des Beitrags von Broodthaers. Auf der Vitrine selbst liegen Handzettel mit einem Text des Künstlers zur ausgestellten Arbeit zur freien Entnahme auf: „Ein Wintergarten. Das wäre ein A.B.C.D.E.F..., Zerstreuung, eine Kunst der Zerstreuung ...G.H.I. [...] Ich sehe neue Horizonte auf mich zukommen und die Hoffnung auf ein neues Alphabet (siehe Katalog).“³³³ Mit den beiden Vitrinen stellt Broodthaers die originalen Stiche mit dem zur Ausstellung erschienen Katalog in ein Verhältnis. Lese man darin ein Analogieverhältnis, wären die originalen Exponate in der Vitrine somit, ihrer Kunstwerkhaftigkeit zum Trotz, als reproduzierbare, sekundäre Materialien anzusehen – oder vice versa: der Katalog als Kunstwerk. Ein noch eingerollter, roter Zeremonienteppich liegt

³²⁸ Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.), S. 40.

³²⁹ Hakkens, Anna: Introductory essay. – In: Stedelijk Van Abbemuseum 1994 (Ausst.Kat.), S. 32.

³³⁰ Darunter beispielsweise asiatische Elefanten, Falken, Dromedare, Kamele, Bienen, Hummeln, Käfer, Skarabäen. Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 239.

³³¹ Compton, Michael: In Praise of the Subject. – In: Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 64.

³³² Die Inschrift auf den Stichen erlaubt eine Rekonstruktion ihrer Herkunft. Vgl.: Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 241.

³³³ Zitiert nach Dickhoff 1994, S. 149. Original französisch in: Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 241: „Un Jardin d’Hiver. Ce serait un A.B.C.D.E.F..... du divertissement, un art du divertissement. [...] Je vois venir à moi de nouveaux horizons et l’espoir d’un autre alphabet (voir catalogue).“

entgegen seiner Rollrichtung entlang einer Wand. Ihr zugewandt unterbindet seine Positionierung ein Ausrollen von vornherein und schließt eine Bewegung des Teppichs aus. Durch diese Platzierung erinnert er an ein vergessenes Relikt längst vergangener Zeiten, dessen Funktion obsolet geworden ist – zugleich erweckt er die Assoziation mit einem Requisit, das nach den Dreharbeiten eingerollt, dann aber vergessen worden ist. Tatsächlich ist diese erste Version des Wintergartens, ebenso wie die Londoner Retrospektive, Schauplatz eines Filmdrehs: Während der Ausstellung führt Broodthaers, in Begleitung eines Zoowärters, ein Kamel aus dem Antwerpener Zoo in die Ausstellungsräumlichkeiten (Abb. 49).³³⁴ Die filmische Dokumentation ist Grundlage für den Film *Un Jardin d'Hiver* (Abb. 51–53) und wird in den folgenden Wochen auch auf dem Monitor in der Installation gezeigt. Broodthaers beabsichtigt damit, wie er erklärt, die Parallele zweier Exotismen zu thematisieren: „[...] one that we are very used to [the exotic garden], and then a camel, which is not really in its usual place [...]“.³³⁵ Mit dem Eintritt in das Museum, so Broodthaers weiter, sieht man das Kamel in einer falschen Realität, die zugleich die Realität der Repräsentation ist.³³⁶ Das Kamel wird somit zum Sinnbild einer doppelten Verkehrung von Örtlichkeiten: Schon die Domestizierung im Zoo entführt es aus seinem ursprünglichen Territorium, die Verfrachtung ins Museum entbindet es diesem mittlerweile schon tradierten, selbstverständlichen Kontext erneut. Der Mechanismus der Domestizierung mitsamt seiner Willkürlichkeit wird durch wortwörtliches, konsequentes ‚Weiter-führen‘ in seiner Absurdität zur Schau gestellt. Broodthaers selbst ist über weite Strecken Hauptdarsteller des Films: Man sieht ihn beispielsweise seinen eigenen Katalog lesend in den Stühlen seines eigenen Wintergartens sitzen (Abb. 48). Einerseits entsteht dadurch eine zirkuläre Reflexionsstruktur innerhalb der Arbeit – später wird dieser Film auf dem Monitor zu sehen sein – andererseits jedoch erklärt sich Broodthaers selbst zu einem „[...] one-exotic type of human animal grown overly, tiresomely familiar – the artist.“³³⁷ Gleichmaßen aber wäre er als Personifikation der Domestizierung anzusehen, eine

³³⁴ Gevaert zufolge kam das Kamel tatsächlich aus dem Antwerpener und nicht dem Brüsseler Zoo. Gevaert, Yves: *Un Jardin d'Hiver*. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 239. Möglicherweise könnte darin eine Reminiszenz an die Finissage der ersten Sektion des Adlermuseums in Brüssel und Vernissage der zweiten Sektion in Antwerpen gesehen werden: Das Publikum wurde 1969 nach Antwerpen transportiert, 1974 wurde ein Kamel nach Brüssel transportiert und in eine Ausstellung geführt. Beachtlich ist jedoch der organisatorische Mehraufwand, sollte diese Information tatsächlich den Tatsachen entsprechen.

³³⁵ Zitiert nach Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 330. Original französisch in: Ibid., 247: „Il a été filmé de cette manière-là, par rapport à ce jardin exotique, n'est-ce pas, comme un rapport entre deux exotismes, celui auquel on est très habitué, et puis un chameau, qui ne se trouve vraiment pas à sa place, mais qui est malgré tout considéré en Europe comme animal exotique.“

³³⁶ Ibid. S. 247: „Mais alors après, on revoit le chameau dans une fausse réalité, qui est une réalité de représentation aussi.“

³³⁷ Haidu 2010, S. 230.

ironische Lesart des Begriffs der Retrospektive, da er selbst ebenso Exponat der Ausstellung ist wie die Stiche aus dem 19. Jahrhundert.³³⁸

Rachel Haidu erläutert ausführlich den Ausstellungszusammenhang, in dem diese Arbeit präsentiert wird: Der erste Broodthaers'sche Wintergarten wird zusammen mit institutionskritischen Arbeiten von Daniel Buren, Carl Andre, Richard Long und Gerhard Richter gezeigt, deren gemeinsamer Nenner vor allem ein institutionskritischer und dadurch in unterschiedlichen Spielformen ortsspezifischer war.³³⁹ Alle Arbeiten beziehen sich, allerdings auf unterschiedliche Art und Weise, auf den Ort, in beziehungsweise an dem sie ausgestellt wurden. Broodthaers' Wintergarten ist zwar auch unter diesem Aspekt zu betrachten, allerdings würde eine Klassifikation seiner Arbeit als der Institutionskritik oder ortsspezifischer Kunst zugehörig deren charakteristische Vielseitigkeit verkürzen. Dass es Broodthaers widerstrebt, in diesem Zusammenhang gesehen und gelesen zu werden, wird auch anhand der biographischen Informationen im Katalog augenscheinlich. Während Buren sich schweigend widersetzt, liest man bei Broodthaers, dass sich das *Palais des Beaux-Arts* entschuldige, die Informationen nicht rechtzeitig erhalten zu haben, man jene jedoch bei Interesse im hiesigen Büro erfragen könne.³⁴⁰

» Katalog

Der Katalogbeitrag zu *Un Jardin d'Hiver* umfasst insgesamt neun Seiten, auf sieben davon sind in verschiedenen Schriftgrößen Muster bestimmter Schriftarten – grafische Proben – abgedruckt (Abb. 54). Alle Schriftarten sind explizit ausgewiesen und fungieren jeweils als Überschrift für das Blatt, das sie bespielen, beispielsweise „Rockwell Shadow Series 175“ oder „Perpetua Bold Italic Series 461 It.“.³⁴¹ Textgrundlage sind Sätze und Satzteile wie etwa „The art of fine printing is to arrange type so as to produce a graceful and orderly page that puts no strain on the eye“ oder „The art of fine printing is to arrange type so as to produce“.³⁴² Die geschriebenen Wörter wiederholen sich immer wieder in unterschiedlichsten Konstellationen, die Kombination folgt keiner nachvollziehbaren Regelmäßigkeit. Die variierenden Schriftgrößen greifen stark in die Fragmentierung ein: Die Wortanzahl wird mit fortschreitender Vergrößerung jeweils Richtung Seitenende reduziert, wodurch die Seiten

³³⁸ Haidu 2010, S. 230.

³³⁹ Vgl. *ibid.*, S. 241 f.

³⁴⁰ Biographische Angaben – In: Palais des Beaux-Arts 1974/a (Ausst.Kat.), o.S.: „Les organisateurs regrettent que les documents biographiques et bibliographiques concernant cet artiste ne soient pas arrivés à temps pour être publiés dans le catalogue. Ces documents peuvent toutefois être obtenus aux bureaux de la Société des Expositions.“

³⁴¹ Palais des Beaux-Arts 1974/a (Ausst.Kat.), o.S. Reproduktion in: Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 244 ff.

³⁴² *Ibid.*

formal senkrecht akzentuiert und ausgerichtet sind.³⁴³ Dies ist allerdings nur auf den ersten Blick, wie bereits auf der ersten Seite augenscheinlich wird, Ursache für die fortschreitende Reduktion an Wörtern und somit sicherlich nicht (einzige) Selektionsmethode der Wortkombinationen.³⁴⁴ Die sieben typographischen Seiten werden ‚eingerahmt‘ von zwei Seiten mit Tabellen. Die erste Seite des Katalogbeitrags ist übertitelt mit „Fount Schemes“ und listet laut Angabe von „3A to 40A CAPITAL Founts“ und „3A to 40 A FIGURE Founts“.³⁴⁵ Die Tabellen selbst sind gleichermaßen kryptisch wie deren Betitelung, die ihrer Bestimmung nach eigentlich zur Klärung verhelfen sollte. Auf der letzten Seite entfallen die zwischengeschalteten, in rot eingeschobenen Worte „CAPITAL“ und „FIGURE“, ansonsten gleichen sich die beiden Schemata. Mit „fount“ wählt Broodthaers einen explizit zweideutigen Begriff, der neben seiner Übersetzung als „Quelle, Brunnen“³⁴⁶ im britischen Wortschatz auch „Schriftart“³⁴⁷ bedeuten kann. Der erläuternde Absatz unter der Tabelle erklärt die für alle Schriftarten einheitlichen Kaufbedingungen. Als interessant erweist sich hierbei vor allem der letzte Satz, der sich zum Rahmenwerk der Schrift äußert: „Founts do not include spaces which may be supplied separately.“³⁴⁸ Dadurch wird die Assoziation mit etwas Käuflichem, Aktien etwa, betont, zugleich jedoch die Verbindung zu grafischen Angeboten hergestellt.

Ähnlich wie bei der Düsseldorfer *Section des Figures* ist der Katalog zur Ausstellung auch in Brüssel als Teil der Ausstellung anzusehen. Hier expliziert Broodthaers diesen ‚Objektstatus‘ des Katalogs zusätzlich durch dessen Präsentation in der Vitrine. Entgegen den konventionellen Katalogbeiträgen reproduziert dieser Beitrag in keinsten Weise die tatsächlich anzutreffende Ausstellungssituation, wodurch die Doppelfunktion als begleitende Publikation und Exponat zusätzlich verstärkt wird.

³⁴³ Haidu 2010, S. 249: Rachel Haidu führt an, dass der Satz „The art of fine printing is to arrange type so as to produce a graceful end.“ immer wieder reproduziert werden würde, wenngleich – abhängig von der Schriftgröße – teilweise nur in Bruchstücken. Dies ist aber nicht tatsächlich der Fall.

³⁴⁴ Beginnend von „The art of fine printing is to arrange type so as to produce“ wird Zeile für Zeile reduziert, in der vorletzten Zeile jedoch wird die Reihe mit „The arts of finer“ gebrochen, in der letzten Zeile mit „The art of fine“ jedoch wieder aufgegriffen. Vgl. Palais des Beaux-Arts 1974/a (Ausst.Kat.), o.S.

³⁴⁵ Vgl. *ibid.*

³⁴⁶ Oxford Dictionary 2012/a: „a source of desirable quality or commodity [...] back-formation from fountain [...]“

³⁴⁷ Oxford Dictionary 2012/b: „*British*: variant spelling of font. [...] *Printing*: a set of type of one particular face and size [...] from French *fonte*.“ Weiterführend *font* in: Oxford Dictionary 2012/c: „font. 1. a receptacle in a church for the water used in baptism [...] 2. a reservoir for oil in an oil lamp 3. various spelling of *fount*.“

³⁴⁸ Palais des Beaux-Arts 1974/a (Ausst.Kat.), o.S.

4.2 *Catalogue-Catalogus* (Retrospektive, Palais des Beaux-Arts, Brüssel)

Im Herbst 1974, neun Monate später, zeigt Broodthaers im Rahmen seiner Retrospektive *Catalogue-Catalogus* – wiederum im *Palais des Beaux-Arts* – einen weiteren Wintergarten, jedoch in leicht modifizierter Form (Abb. 55–57). Die Palmen und Stühle sind bei dieser Inszenierung allesamt entlang der Wände verteilt, die ‚Sitzgruppe‘ in der Mitte hat sich zerstreut. Ein Monitor zeigt den in der vorangegangenen Ausstellung gedrehten Film *Un Jardin d’Hiver*, in dem Broodthaers ein Kamel in den damals ausgestellten Wintergarten im *Palais des Beaux-Arts* führte. Der Film bleibt während des gesamten Ausstellungszeitraums das einzig gezeigte Filmmaterial, die realzeitliche Übertragung der Geschehnisse im Ausstellungsraum entfällt ebenso wie die Kamera. Außerdem lässt Broodthaers die beiden Vitrinen weg, sowohl jene mit den Originalstichen als auch jene mit dem aufgeschlagenen Ausstellungskatalog. Die fotografischen Reproduktionen werden zwar gezeigt, allerdings nicht auf den freien Wandflächen zwischen Palmen und Stühlen, sondern oberhalb der Palmenkronen. Die erhöhte Hängung erschwert deren Betrachtung maßgeblich. Während der erste Wintergarten von Stille erfüllt war, erklingt im zweiten eine klagende Streichermelodie.³⁴⁹ Wenngleich die Besetzung des Wintergartens im Vergleich zur ersten Präsentation reduziert wurde, so vergrößert sich das Areal, das die Palmen bevölkern, über den Wintergarten-Raum hinaus: Im Eingangsbereich etwa stehen die tropischen Pflanzen Schlange – anstatt der BesucherInnen, wie mancherorts interpretiert wird.³⁵⁰ Mit dem Eingangsbereich verpflanzt Broodthaers seine Palmen jedoch an einen Ort, an dem sie in ihrer gewöhnlichen, mittlerweile selbstverständlichen Funktion – nämlich das Warten angenehmer zu machen – anzutreffen sind. Die Palmen wären damit auch als Markierung für Orte des Dazwischen, des Durchgangs, des Vorbeigehens zu lesen. In Analogie zur Hintergrundmusik wären sie an dieser Stelle als Indizien eines unbewussten, verselbstständigten und selbstverständlichen Konsums anzusehen.

4.3 PROJEKT ‘74 (Köln) und weitere Wintergärten

Im Katalog der Ausstellung *PROJEKT ‘74* ist Broodthaers mit einem „Projekt für einen Wintergarten, der als Eingang und als Ausgang für eine Kunstaussstellung dienen kann“³⁵¹

³⁴⁹ Haidu 2010, S. 231.

³⁵⁰ Vgl. z.B. Gevaert, Yves: L’entrée de l’exposition. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 236: „Cependant devant cette entrée, ce ne sont pas les visiteurs qui se bousculent, mais les palmiers faisant la queue depuis le fond de la salle.“

³⁵¹ Broodthaers, Marcel: Projekt für einen Wintergarten, der als Eingang und als Ausgang für eine Kunstaussstellung dienen kann. – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 148.

vertreten (Abb. 58). Wie schon bei einigen vorangegangenen Ausstellungen ist, wie bereits im Vorwort betont wird, auch hier der Katalog als immanenter Bestandteil der Schau anzusehen: „Die vorliegende Katalog-Dokumentation [...] stellt in vielen Fällen einen Beitrag der Künstler parallel zu dem in der Ausstellung vorgestellten Werk dar.“³⁵² Broodthaers‘ vierseitiger Katalogbeitrag wird durch zwei Fotografien – einer Innenansicht eines Glashauses und einer Frontansicht des Kölner Doms – illustriert, die jeweils doppelt – in Grau-beziehungsweise Grünstufen – reproduziert sind.³⁵³ Außerdem zeigt Broodthaers seinen Film *Eau de Cologne*, wie dem Werkverzeichnis des Ausstellungskatalogs zu entnehmen ist.³⁵⁴ Albert Schug, der Broodthaers unter die Rubrik „Konzeptkunst“ einreicht, schreibt: „Der Wintergarten in der Kunstaussstellung kommt selbstverständlich nicht als Wintergarten in die Ausstellung, sondern als ein Konzept, das zum Kunstwerk verfremdet wird. Selbstverständlich behält er dabei seine gründerzeitliche Bedeutung und seine quasi poetische Funktion, die es nostalgisch dekoriert.“³⁵⁵ Mit der Beteiligung an der Kölner Ausstellung gesteht Broodthaers dem Wintergarten eine gewisse Flexibilität und damit Unabhängigkeit vom Ausstellungsort zu. Die Arbeit wird augenscheinlich und explizit zu einer flexiblen Struktur, individuell an die jeweilige Ausstellungssituation anpassbar. Ein transportables, vielseitig einsetz- und anwendbares Kunstwerk, so könnte man sagen. Seiner eigenen ‚Anleitung‘ folgend bespielt Broodthaers die Eingangsräumlichkeiten des *Kunstmuseums Basel* anlässlich seiner dortigen Retrospektive mit Palmen, die in Gruppen entlang der Wände des Eingangs- beziehungsweise Ausgangsraumes im Erdgeschoß sowie auf der Treppe positioniert waren (Abb. 59). Der Basler Wintergarten wird in vielen Fällen nicht unter den Wintergärten aufgelistet,³⁵⁶ wobei die einführenden Worte im Katalog keinen Zweifel darüber lassen, dass die Basler Palmen sehr wohl als solcher konzipiert gewesen sind.³⁵⁷ Der Basler Wintergarten wäre als eine reduzierte Form des Brüsseler Wintergartens anzusehen,³⁵⁸ die zugleich der Kölner ‚Anleitung‘ folgt – und den Eingangs- respektive Ausgangsbereich der Ausstellung dekoriert. Ähnliches wäre wohl für die dauerhafte Installation im *Bonnefanten*

³⁵² Hackenberg, Kurt: Vorwort – In: Wallraf-Richartz-Museum [et al.] 1974 (Ausst.Kat.), S. 5.

³⁵³ Broodthaers, Marcel: Projekt für einen Wintergarten, der als Eingang und als Ausgang für eine Kunstaussstellung dienen kann. – In: Ibid., S. 148–151.

³⁵⁴ Ibid., S. 430: „Auszug aus einem Wintergarten, der als Ein- und Ausgang einer Kunstaussstellung dienen kann – [...] 1974; Palmbäume und Plakاتفotos [...] *Eau de Cologne*, 1974; 16 mm, Ton, Farbe, 3 Min. Film.“

³⁵⁵ Schug, Albert: Kunst – Sprache – Denken – Wirklichkeit. Über einen Aspekt konzeptueller Kunst. – In: Ibid., S. 45.

³⁵⁶ In Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.) zwar genannt, von Yves Gevaert in seiner Beschreibung aber nicht aufgeführt. Vgl. Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 252 f.

³⁵⁷ Meyer, Franz: Eloge du Sujet. – In: Kunstmuseum Basel 1974 (Ausst.Kat.), o.S.: „[...]“, dann ein »Wintergarten« im großen Erdgeschoß-Raum mit begleitenden Palmenreihen auf der Haupttreppe [...].“

³⁵⁸ Ibid.: „[...]“ (großer Wintergarten im Januar 1974 in Brüssel, kleiner Wintergarten in unserer Ausstellung [...]).“

Museum in Maastricht festzustellen, wo ebenfalls in jenen Übergangszonen vereinzelt Palmen ausgestellt sind – ausgewiesen als Broodthaers'scher Wintergarten.³⁵⁹

4.4 *L'Angelus de Daumier* (Retrospektive, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris)

Im Saal de Peristyle im Hotel Rothschild in der Rue Berryer richtet Broodthaers schließlich im Oktober 1975 im Rahmen seiner letzten Retrospektive *L'Angelus de Daumier* den letzten Wintergarten ein (Abb. 60–61). Die drei raumhohen, französischen Fenster dieses *Grünen Saals*³⁶⁰ bieten Ausblick sowie Zugang zum tatsächlichen Garten des Gebäudes. Wieder sind die sechs gerahmten Vergrößerungen Teil der Installation, Palmen und Stühle sind erneut entlang der Wände positioniert. Außerdem formiert sich nochmals eine kleine Gruppe von Palmen in der Raummitte, diesmal allerdings wurde deren Mittelpunkt nicht mehr frei gelassen, sondern von den Pflanzen ausgefüllt. Die Ausrichtung der Stühle ist vielmehr als ‚Gegenrichtung‘ zu bezeichnen, da diese jeweils Rücken an Rücken positioniert sind. Eine Vitrine beherbergt zwei ausgestopfte Schlangen, wovon eine als giftig ausgewiesen wurde. Ein roter Notenständer, über und über bedeckt mit einer Akkumulation von Miesmuscheln, steht in einer Ecke. Dieses Objekt war ursprünglich Teil eines Ensembles aus 1966, aus dem Broodthaers es jedoch entfernte und in der Retrospektive – wohl auch als Relikt – ausstellte. Der rote Teppich, der in der Brüsseler Version gegen die Wand gerichtet war, ist im Hotel Rothschild ausgerollt und durchläuft den Saal entlang der Fenster in Richtung Garten.³⁶¹ Im dokumentarischen Material dieser Ausstellung fehlen über weite Strecken Fotografien dieses Wintergartens, Abhilfe schafft vor allem die detaillierte Beschreibung von Yves Gevaert. Eine Lücke, die auch der zur Ausstellung erschienene Katalog nicht zu schließen vermag, da dieser – ähnlich den anlässlich anderer Retrospektiven, beispielsweise der Brüsseler oder der Berliner, erschienenen Publikationen – als größtenteils nicht-dokumentarisch, sondern erweiternd zu bezeichnen beziehungsweise als eigener Teil des Werkes konzipiert ist. Jeder Saal ist darin in Form eines Ornaments repräsentiert, übertitelt von einem kurzen Kommentar, den Broodthaers selbst verfasste und der sich zumeist einer kurzen Bestandserfassung

³⁵⁹ Persönliche Auskunft und fotografische Dokumentation eines Ausstellungsbesuchs vom 25.11.2000. Gerhard Bruckmüller, Gespräch vom 25.06.2012 sowie Bonnefanten Museum Maastricht 2012.

³⁶⁰ Broodthaers bezeichnete die Räume, die er im Hotel Rothschild bespielte, jeweils als Säle und ordnete sie bestimmten Farben zu. Damit nimmt Broodthaers auch Bezug auf den Ausstellungsort, einem bürgerlichen Gebäude inmitten der Großstadt Paris. Vgl. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Contient un jardin d'hiver donnant sur le jardin public de la fondation Salomon de Rothschild; [...]“

³⁶¹ Die Beschreibung folgt jener von Yves Gevaert. Gevaert, Yves: Un Jardin d'Hiver. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 241.

widmet. Zum besagten *Grünen Saal* vermerkt Broodthaers, dass sich darin der Keim der Idee von *Décor* wiederfinde, den man charakterisieren könne mit der Idee eines Objekts, das eine reale Funktion zurückerhalte. Dies hieße, dass das Objekt selbst nicht als Kunstwerk betrachtet werden würde.³⁶²

4.5 Aspekte

Wenngleich Anzahl und Position der Palmen für den jeweils gesamten Ausstellungszeitraum festgesetzt sind, so scheint das Auge doch eine Dynamik der Ausdehnung wahrzunehmen. Die Imagination suggeriert eine beständige Erweiterung, als eroberten die Palmen immer mehr von diesem messbaren Raum, besetzten immer größere Teile des verfügbaren Volumens. Ähnlich einer sich zäh und langsam, aber beständig fortbewegenden, biomorphen Masse vergrößern sie ihr Territorium immer weiter, dringen in Zwischen-, Eingangs- und Durchgangsbereiche vor – die Ritzen und Spalten der Institutionen.

Diese Raumeinnahme durch tropische Pflanzen ist einerseits historisch im Kontext der Eroberung geographischer Räume im Rahmen der Kolonialisierung lesbar: „Wenn man sie [die Palme] sieht, denkt man sich den Tropenhelm,³⁶³ die schwere Habanna, den Gouverneur von Batavia, die Kautschukplantage, den Wedel oder Ventilator, welcher müde an der Decke summt, gleich mit dazu.“³⁶⁴ Eine konkrete Referenz diesbezüglich ist der Eroberungsfeldzug Belgiens um die Jahrhundertwende in Afrika. Auf der Kongokonferenz 1884–1885 wurde die heutige afrikanische Republik Kongo, in welcher Palmen zur natürlichen Vegetation zu zählen sind, König Leopold II. von Belgien zugesprochen. Mit der Unterzeichnung der Kongoakte im Februar 1885 ging der afrikanische Staat Kongo in dessen Privatbesitz über. Unter dem selbstredenden Begriff *Kongogräuel* ging die ausbeuterische Herrschaft des belgischen Machthabers als einer der größten Genozide des 19. Jahrhunderts in die Geschichte ein. Damit brandmarkte König Leopold II. sein Land, die *Kongogräuel* zählen zu den größten Einschnitten in der Genese des nationalen Identitätsbewusstseins Belgiens. Broodthaers beschäftigte sich auch im Rahmen anderer Arbeiten mit diesen Vorkommnissen, so etwa in *Le problème noir en Belgique*: Sieben, in schwarzen Lack getauchte Eierschalen

³⁶² Broodthaers, Marcel: *Salle Verte*. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Cette pièce a déjà été exposée ailleurs, mais dans une forme différente, elle se trouve être l’amorce de l’idée de DÉCOR que l’on peut caractériser par l’idée de l’objet restitué à une fonction réelle, c’est-à-dire que l’objet n’y est pas considéré lui-même comme œuvre d’art [...]“

³⁶³ In der Basler Retrospektive *Eloge du Sujet* stellte Broodthaers einen Tropenhelm mit der Beschriftung *Sujet* aus. Der Katalog zur Berliner Retrospektive reproduziert diesen bereits, betitelt mit „Chapeau (sujet), 31x29x15 cm“. Vgl. Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes 1975 (Ausst.Kat.), o.S.

³⁶⁴ Oppitz, Michael: *Rubens und der Wintergarten*. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.), S. 40.

auf einer gefalteten Zeitung, auf der die Schlagzeile „Il faut sauver le Congo. Des vérités simples et des problèmes difficile“ zu lesen ist.³⁶⁵

Bei der Weltausstellung in Brüssel 1958 wurde dieses markante historische Ereignis in der Geschichte Belgiens thematisiert: Der Katalog weist neben den beiden Sektionen für belgische und internationale Kunst eine eigene Sektion für Kunst aus dem Kongo auf.³⁶⁶ Die *Section Congo* widmete sich jedoch nicht nur der bildenden Kunst, auch andere Bereiche wurden abgedeckt, wie etwa die Flora und Fauna dieses Landes. Man präsentierte im Zuge dessen unter anderem einen monumentalen tropischen Garten (Abb. 69–70).³⁶⁷ Marcel Broodthaers war nicht nur Besucher der Brüsseler Weltausstellung, er hatte sich als „Handlanger auf einer der Baustellen der Expo 58 [...] anstellen lassen, mit der Absicht, den Menschen, die dort arbeiten, näher zu kommen“, wie er selbst erklärt.³⁶⁸ Broodthaers dokumentierte das Geschehen – die Vorbereitungen und Arbeiten am Ausstellungsgelände – fotografisch ausführlich, die Fotobestände wurden im Katalog *Texte et Photos* erstmals gesammelt reproduziert.³⁶⁹ An ihnen wird nicht nur Broodthaers' Interesse an den präsentierten Exotika evident, sondern auch an den Stahl-Glas-Konstruktionen, in welchen die Palmen untergebracht waren. Das „belgische Problem“ Kongo war demnach kein antiquiertes, archivierte Problem, das Broodthaers aus der Schublade des 19. Jahrhunderts herauszog, sondern ein durchaus aktuelles respektive aktuell thematisiertes. Wenn Michael Oppitz den Wintergarten als ein „zeithistorisches statement“ bezeichnet, formuliert er treffend das (zeit-)historische Bezugssystem, in dem die Broodthaers'schen Wintergärten auch zu betrachten sind.³⁷⁰

Mit der Bezeichnung des Wintergartens als einer „historischen Landschaft der 70er Jahre“ bringt Oppitz seine Ansicht zum Ausdruck, dass sich in ihnen eine „ablehnende Äußerung zum ideologischen Standort der Gesellschaft von heute“ manifestiere.³⁷¹ Dieser ideologische Standpunkt charakterisiere sich einerseits durch eine Vorliebe für historische Anleihen, da die besagte Zeitspanne „nichts Eigenes“ habe.³⁷² Zugleich sei „mit der Palme [...] der Geist des Kolonialismus in die Pflanze getopft. Sie ist ein bewegliches Requisit der imperialen

³⁶⁵ Galerie Isy Brachot 1990 (Ausst.Kat.), S. 53.

³⁶⁶ Vgl. L'Art Conglais. – In: Commissariat général du Gouvernement près l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958/b (Ausst.Kat.), S. 45 f.

³⁶⁷ Vgl. Le jardin Tropical. – In: Commissariat général du Gouvernement près l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958/a (Ausst.Kat.), S. 81 f.

³⁶⁸ Zitiert nach Gilissen/Lange 2003, S. 400. Original französisch in: Ibid., S. 41: „Ce dimanche-là, il y avait une longue semaine que je m'étais engagé comme manœuvre sur l'un des chantiers de l'Exposition 58 avec l'intention de me rapprocher des hommes qui la construisent.“

³⁶⁹ Gilissen/Lange 2003: *Texte et Photos*.

³⁷⁰ Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.), S. 40.

³⁷¹ Ibid., S. 42.

³⁷² Ibid.

Geste.“³⁷³ Unabhängig von Zeit und Ort trägt die Palme ihre Geschichte demnach stets mit sich, in ihrer Symbolträchtigkeit verkörpert sie einstige Machtherrschaften: „Die zivilisierte [sic] Palme war [...] zu einem Insignum [sic] des kolonialen Herrn geworden.“³⁷⁴ Die Ära des Kolonialismus gilt zwar als weitestgehend der Vergangenheit zugehörig, doch, wie Oppitz weiter ausführt, „heißt das nicht, daß man sie als mentale Attitüde nicht mehr herbeiziteren [sic] könnte.“³⁷⁵ Mit der kolonialen Mentalität spricht Oppitz eine Bewusstseinsveränderung an, die heute wohl als Globalisierung bezeichnet werden würde – domestizierte Exotika als längst alltägliche Selbstverständlichkeit: „Broodthaers’s winter gardens are therefore not as much a criticism of seventeenth- and nineteenth-century colonialism as of the colonial mentality which still prevails, the world being the object of appropriation and private ownership [...]“, so Anna Hakkens.³⁷⁶

Das Interesse an den spezifischen architektonischen Konstruktionen, welche für die optimale Neubeheimatung der exotischen Pflanzen entwickelt wurden, manifestiert sich in einigen späteren Fotografien Broodthaers‘. 1973 fotografierte er beispielsweise *Kew Gardens*, ein Glasgebäude, das unweigerlich den *Crystal Palace* der Weltausstellung von 1851 in Erinnerung ruft (Abb. 71).³⁷⁷

Das Format der Weltausstellung verschrieb sich – und tut dies noch immer – der Ausstellung neuester technologischer Entwicklungen und Errungenschaften und wurde somit zum Inbegriff der Repräsentation des globalen Fortschritts, jedoch – bis heute – in nationaler Distinktion. Joseph Paxtons *Crystal Palace* auf der Londoner Weltausstellung 1851 verkörpert dementsprechend eine Art Grundsteinlegung für die Stahl-Glas-Konstruktionen, wie sie sich als neue architektonische Statussymbole eindrücklich in die Landschaft der westeuropäischen Gesellschaft eingeschrieben haben: Orangerien, Glashäuser, Wintergärten – gefüllt und dekoriert mit den exotischen Trophäen kolonialer Feldzüge, die zum Statussymbol der neureichen Bourgeoisie avancierten.³⁷⁸ Paxtons Kristallpalast galt als monumentales Wunderwerk: „Ein Gehäuse, das durch seinen ökonomischen konstruktiven Aufbau, durch die Organisation der Fertigung, Lieferung und Montage revolutionär ist [...]“.“³⁷⁹ Das vollkommen neue Raumgefühl im Ausstellungspalast wurde nicht mehr als gefasst und von festen, geschlossenen Wänden begrenzt wahrgenommen, sondern glich einem atmosphärischen Raum: „Dieser Riesenraum hatte etwas Befreiendes. Man fühlte sich in ihm geborgen und

³⁷³ Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.), S. 42.

³⁷⁴ Ibid., S. 40.

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Hakkens, Anna: Introductory essay. – In: Stedelijk Van Abbemuseum 1994 (Ausst.Kat.), S. 32.

³⁷⁷ Gilissen/Lange 2003, S. 358 f.

³⁷⁸ Hakkens, Anna: Introductory essay. – In: Stedelijk Van Abbemuseum 1994 (Ausst.Kat.), S. 32.

³⁷⁹ Schittich 1998, S. 23.

doch ungehemmt. Man verlor das Bewusstsein der Schwere, der eigenen körperlichen Gebundenheit.“³⁸⁰ Eine eindrucksvolle Demonstration architektonischen Könnens, die in Analogie zu den gotischen Kathedralen zu betrachten ist – und auch als solche gewertet wurde.³⁸¹ Welche utopische Erwartungen und Hoffnungen an das ‚neue‘ Material Glas herangetragen wurden, lassen Paul Scheerbarts Ausführungen zur Glasarchitektur offensichtlich werden: „Hoffen wir, dass die Glasarchitektur den Menschen auch in ethischer Beziehung bessert.“³⁸² Das Revolutionspotential, welches Scheerbart in der materiellen Transparenz zu sehen vermeinte – „Das neue Glas-Milieu wird den Menschen umwandeln.“³⁸³ – schlug sich auch in einer grundlegenden Veränderung der Raumwahrnehmung und der Raumeinteilung nieder. Die zunehmende Verwendung von Glas, im Wohn- wie Geschäftsbau und selbstverständlich den Repräsentationsbauten, führte im 20. Jahrhundert zu einem Aufbruch der im 19. Jahrhundert noch streng gehüteten vier Wände. Das neue architektonische Paradigma der Transparenz erwirkte eine fortschreitende Auflösung der klaren Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, inmitten derer sich der Wintergarten als ein früher Ort des Dazwischen positioniert: ein Zufluchtsort, der als vermeintlich geschützte Oase sich und seine Gäste ausstellt. Als simuliertes Draußen im Drinnen ist er Inbegriff des Zwischenraums, Broodthaers‘ würde ihn vielleicht eine Grenze, an der Öffentlichkeit und Privatheit ineinander aufgehen, bezeichnen.³⁸⁴

Der amerikanische Künstler Dan Graham richtete, etwa zeitgleich mit Marcel Broodthaers, sein Augenmerk auf räumliche Ausformungen eines Dazwischen. Seine Arbeit *View of Suburbia in an Urban Atrium* beispielsweise steht in formaler Nähe zum ersten Wintergarten im *Palais des Beaux-Arts*: In einem mit Bäumen dekorierten, öffentlich zugänglichen Atrium werden auf zwei Monitoren Aufnahmen eines Privathauses in einem Vorort übertragen.³⁸⁵ Graham hat nicht nur die Verklärung und Verquickung öffentlicher und privater Sphären sowie Mechanismen der Exhibitionierung im Fokus, sondern auch Beobachtungsvorgänge: die Beobachtung eines Gegenüber ebenso wie die Selbstbeobachtung. Dieses Interesse an Kommunikation, zwischenmenschlicher Begegnung und Interaktion – auch mit sich selbst –

³⁸⁰ Schittich 1998, S. 23.

³⁸¹ Vgl. z.B. Scheerbart 1971, S. 130: „Die Glasarchitektur macht die menschlichen Wohnstätten zu Kathedralen [...]“.

³⁸² Ibid., S. 98.

³⁸³ Scheerbart 1971, S. 137.

³⁸⁴ In Analogie zu: Gespräch zwischen MV und Marcel Broodthaers, 1974. – In: Dickhoff 1994, S. 151: „[...] aber ich glaube trotzdem, daß ich dahin gekommen bin, mich an der Grenze der Dinge auszudrücken, [...], an der genauen Grenzlinie, in der sie beide aufgehen.“ Original französisch in: Hakkens 1998, S. 108: „[...] je crois tout de même être arrivé à m’exprimer à la limite des choses, là où le monde des arts plastiques et le monde de la poésie peuvent éventuellement, je ne dirais pas se rencontrer, mais là, à la frontière précise, où ils se départagent.“

³⁸⁵ Brouwer 2002 (Ausst.Kat.), S. 188.

veranschaulichen insbesondere seine *Time-Delay*-Arbeiten. Die subjektorientierten Arbeiten Grahams thematisieren die Konstruktion eines Subjekts sowie dessen Identität durch Fremd- wie Selbsteinwirkung. Dies wird vor allem in seinen späteren, mancherorts als architektonisch bezeichneten Arbeiten, den Zweiwegespiegelpavillons, evident: Halb reflektierend, halb transparent arbeitet Graham mit einem neu entwickelten Material, welches das angesprochene Dazwischen bis zum Exzess inszeniert und in eine buchstäbliche Orientierungslosigkeit münden lässt. Zwischen den beiden Künstlern können somit zwar einige thematische und inhaltliche Parallelen aufgezeigt werden, grundlegend unterscheiden sich allerdings ihre Herangehensweisen, ebenso wie ihre Arbeits- und Sichtweisen.³⁸⁶ Eine buchstäblich handfeste Parallele allerdings stellt der Umgang mit Material dar: Während Graham mit seinen Pavillons die Auswirkungen einer materiellen Novität der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts thematisiert,³⁸⁷ wendet sich Broodthaers dessen Ursprüngen zu – erstaunlicher Weise ohne jedoch Gebrauch vom Material selbst zu machen. Damit nimmt Broodthaers das Bestreben des Materials Glas, das seine Materialität sozusagen zu verschweigen versucht, wortwörtlich.

Mit den Weltausstellungen entwickelte sich ein spezifischer Modus der Wahrnehmung, der auch eine Form des öffentlichen Spektakels verkörpert. Der Ausstellungsraum wurde zu einer Oase für das Bildungsbürgertum, das kunstbeflissen durch monströse Hallen promenierte und dabei unbemerkt selbst zum Exponat dieser monumentalen Inszenierungen wurde. Zugunsten der teilweise spektakulären, jedoch stets klischeedominierten, explizit intellektuellen Atmosphären verloren die ausgestellten Kunstwerke ihre Individualität, der Kontext selbst wurde zum tatsächlichen Protagonisten. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint der Broodthaers'sche Wintergarten als eine logische Schlussfolgerung aus den Entwicklungen der letzten Jahrhunderte. Der Ort der Institution wird als ein historisch gewachsener begriffen, den nostalgische, retrospektive und repetitive Aspekte ebenso formten wie die Etablierung einer geschützten, heimeligen Sphäre: die Illusion einer Parallelwelt,³⁸⁸ in der sich das Publikum in den Konventionen der Geburtsstunden musealer Repräsentationskultur suhlt. Seine Wintergärten, so Broodthaers, seien ein beliebtes Glücksspiel, es sei kein Leichtes, sie so zu installieren, dass sie exakt dieses „Erscheinungsbild des Klischees“ verkörpern.³⁸⁹ Mit

³⁸⁶ *Present Continuous Past(s)* (1974) wäre beispielsweise als eine der partizipativen Installationen von Graham zu nennen. Vgl. Michalka/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Ausst.Kat.) 2010, S. 164–165.

³⁸⁷ Vgl. z.B. Buchloh, Benjamin H.D.: Vier Gespräche: Dezember 1999–Mai 2000. Benjamin H.D. Buchloh/Dan Graham. – In: Brouwer 2002, S. 79: „Da ich mich schon immer für funktionale ›Century-City‹-Bürobauten interessiert habe [...]“

³⁸⁸ Vgl. Haidu 2010, S. 231 f.

³⁸⁹ Gespräch zwischen MV und Marcel Broodthaers. – In: Dickhoff 1994, S. 152–153: „Die Spiele des Zufalls, die die Eisenstühle oder die Palmen oder gerade die auf Foto vergrößerten Bilder des 19. Jahrhunderts spielen,

der Konstruktion von Klischees greift Broodthaers ein Thema auf, das von Grund auf an gesellschaftliche Strukturen gebunden ist und anhand dessen eine historische Genese nachgezeichnet werden kann: Die Etablierung gewisser Konventionen kann nur innerhalb dieser stattfinden. Das Museum stellt – wie der Wintergarten – einen der ureigensten Orte dieser Konstruktionsmechanismen dar: Sonntagnachmittagsbeschäftigungen spielen hierbei eine ähnliche Rolle wie Mode oder Architektur, sie alle sind unmittelbar an einen Zeitgeist gebunden, dem sie ebenso unterworfen sind, wie sie ihn mitbestimmen. Michael Oppitz diagnostiziert etwa den 1970er Jahren einen postmodernen Hang zum Patchwork verschiedenster vorangegangener Epochen, den er im Broodthaers'schen Wintergarten repräsentiert sieht.³⁹⁰ Dass Broodthaers selbst mit Oppitz' Diagnose hinsichtlich seiner Arbeit jedoch nicht restlos einverstanden war, lässt sich an seinem trockenen Kommentar am Ende des Beitrags ablesen, in dem er das vom Autor gewünschte, spezielle Layout bedauerlicher Weise ablehnen muss, „da ich das System dieses Kataloges als Künstler signiere und der Ablauf des Ganzen keine Abweichungen zuzulassen schien.“³⁹¹

Bei all den erschreckenden historischen Umständen, welche die Etablierung der neuen Oasen begünstigten, vermögen diese, jene zugunsten einer angenehmen Atmosphäre dennoch möglichst weit entfernt zu halten: „At the same time, by simultaneously distancing and integrating exotica into Western and Northern city homes, winter gardens kept colonial territories at a cultivated distance.“³⁹² Die „kultivierte Distanz“ ermöglichte die Konstruktion größtmöglichen Komforts, einer Oase des Müßiggangs und der Entspannung, erzeugt durch die Simulation tropischer Bedingungen in europäischen Gefilden. „Only in purple light of dreams my dwellers in temperate climates conjure up, perhaps, for themselves pictures of indescribable magnificence of the vegetation that springs up beneath the glowing sun of the tropics.“, wie bei Reynolds in dessen *History of Subtropical Gardening* aus 1864 nachzulesen ist.³⁹³ Die ursprünglich konzentrierten Oasen der Entspannung ufernten im Verlauf der historischen Entwicklung zu den sogenannten Komfortzonen, Loungebereichen und Chill-Out Areas oder aber auch jenen Räumen, die genau diese Atmosphäre der Entspannung hervorrufen wollen – man denke etwa an Warteräume – aus. Der ‚konzentrierte‘ Wintergarten zerfranst und verteilte sich auf verschiedene räumliche Zonen, deren gemeinsamer Nenner in

das ist ein Zufall, der angeregt worden ist..., der nicht so leicht herzustellen war, daß es diese Art von...ergibt, daß er eben gerade dieses Erscheinungsbild des Klischees hat.“ Original französisch in: Hakkens 1998, S. 109: „Les jeux de hasard que font des chaises en fer ou des palmiers ou des images du dix-neuvième justement, aggrandies en photo, c'est un hasard qui est sollicité...qu'il n'a d'ailleurs pas été facile de mettre en place pour qu'il ait cette espèce de...pour qu'il ait justement cette apparence de cliché.“

³⁹⁰ Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst.Kat.), S. 40 f.

³⁹¹ Ibid., S. 44.

³⁹² Haidu 2010, S. 239.

³⁹³ Reynolds 1997.

vielen Fällen ein zwischenräumlicher ist. Ein ähnliches und somit in gewisser Weise konsequentes ‚Schicksal‘ lässt Broodthaers auch seinen Wintergärten widerfahren, für die er eine universell anwendbare Anleitung verfasst und sie damit fallweise an den Rand und in Durchgangsbereiche verbannt. Die teilweise unterbewusst gewordene Konnotation der exotischen Pflanzen mit dem Modus des Komfortablen wird immer wieder offenkundig, etwa wenn der Broodthaers’sche Wintergarten als beliebtester, am stärksten frequentierter Raum der Brüsseler Gruppenausstellung beschrieben wird.³⁹⁴

Die Broodthaers’schen Palmen sind exakt dort positioniert, wo Öffentlichkeit und Privatheit ineinander aufgehen: „not a division between inside and outside or public and private, but a true screen, a system of concealment, fantasy, and projection about such divisions.“³⁹⁵ Damit transformiert Broodthaers zugleich den Ort Museum zu einem „design counterpart to the doctor’s waiting room, a space nebulously floated between public space and private property exactly as the inventors of the first public and private winter gardens intended.“³⁹⁶

All diesen Diskussionen zugrunde liegt eine Vorstellung von Öffentlichkeit, die im Verlaufe der letzten beiden Jahrhunderte eine erhebliche Transformation durchlief. Parameter wie Formen von Repräsentation, Organisation räumlicher Strukturen und die Institutionalisierung von Erinnerung, welche Konstruktionen von Identität und Geschichte mitbestimmen, wurden neu ausgerichtet und nivelliert. Die Neuerfindung beziehungsweise Adaptierung dieser Öffentlichkeit zu einer Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts stellt sich – so Broodthaers – als Frage nach Raum und Eroberung.³⁹⁷ Es galt also einen vermeintlich neutralen Raum zu erobern, der als Präsentationsfläche Objekte verschiedenster Herkunft vereinen konnte und die Freiheit besaß, einen Sinnzusammenhang zu generieren. Diese Freiheit ist in gewissem Sinn als Freiheit im Umgang mit Geschichtlichkeit und deren Konstruktion anzusehen. Auszustellen bedeutete auch, insbesondere in der frühen Sammlungsgeschichte, öffentlich zugänglich zu machen, sichtbar zu machen – zu repräsentieren und damit, in den historischen Kanon der Familie, der Herrscher, des Staates mitaufgenommen zu werden. Das Format der Weltausstellung ist als Pionierbeispiel ein Ausgangspunkt für diese Entwicklungen. Die Sphäre von Öffentlichkeit, in Analogie zu Kunst und Mode, wäre als eine beständig zu aktualisierende zu begreifen, deren Transformation, die niemals eine lineare sein kann, Broodthaers nicht nur mit seinem Wintergarten veranschaulicht. Die Aufschlüsselung der

³⁹⁴ Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts 1974/b (Ausst. Kat.), S. 42: „Es war sicher kein Zufall, daß während der Brüsseler Vernissage diese zweite Ebene der Broodthaers’schen Arbeit zum gesellschaftlichen Mittelpunkt im ganzen [sic] Museum wurde: Was einem nahe steht, zieht einen an, besonders wenn man nicht merkt warum.“

³⁹⁵ Haidu 2010, S. 241.

³⁹⁶ Ibid., S. 251.

³⁹⁷ Ibid., S. 229.

historischen Befruchtung der Dinge – Palmen, Wintergärten – lässt Mechanismen der prozessualen Genese von Gesellschaft und Geschichte sichtbar werden, auf Basis derer ein kritischer Blickwinkel überhaupt erst möglich wird.

5. Zum Begriff *Décor*

In der Londoner Ausstellung platzierte Broodthaers das erste und einzige Mal den Begriff *Décor* in der äußerst prominenten Position der Betitelung einer Retrospektive: *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*. Im Großen und Ganzen scheint dieser Begriff über weite Strecken in der Broodthaers-Literatur als ein gesetzter wahrgenommen beziehungsweise aufgefasst zu werden. Beispielsweise der Werküberblick im Ausstellungskatalog der *Galerie Nationale du Jeu de Paume*³⁹⁸ sowie viele andere Kataloge³⁹⁹ trennen das Spätwerk in zwei große Werkgruppen: das ‚Projekt‘ *Adlermuseum* und die *Décors*, welche zumeist die Wintergärten sowie die Retrospektiven umfassen. In der Forschungsliteratur hat sich, wahrscheinlich auch demzufolge, der Begriff der *Dekor-Ausstellungen* beziehungsweise *Décor-Ausstellungen* etabliert,⁴⁰⁰ unter dem die gesamte Serie der Retrospektiven gerne subsumiert wird. Dementsprechend selbstverständlich wird der Terminus in Schriften und Texten zu den besagten Arbeiten aufgenommen und verwendet. Es mag daher erstaunen, dass Broodthaers, jedenfalls in den publizierten Interviews, hinsichtlich dieses konkreten Begriffs weitgehend ungefragt und daher auch beinahe stumm blieb. Immer wieder wird, vielerorts allerdings leider ohne konkrete Quellenverweise, darauf hingewiesen, was Broodthaers unter diesem Begriff verstand beziehungsweise damit bezeichnete.⁴⁰¹ Im Text *Notes sur le sujet* am Ende des zweiten Teils des Katalogs zur Pariser Retrospektive *L'Angelus de Daumier* äußert sich Broodthaers schriftlich explizit über den *Décor*: Dies hieße, dem Objekt oder der Malerei eine reelle Funktion wiederzugeben, wobei *Décor* nicht im eigentlichen Sinne Zweck sei.⁴⁰² Schon im ersten Teil des Katalogs, in seinem Kommentar zum *Grünen Saal*, in dem der Wintergarten ausgestellt wurde, hält Broodthaers fest, dass sich darin der Keim der Idee von *Décor* wiederfände: Charakterisiert werden könne dies mit der Idee eines Objekts, das eine reelle Funktion zurückerhalte, wodurch das Objekt selbst nicht als Kunstwerk betrachtet werden würde.⁴⁰³ Weiters bemerkt Broodthaers diesbezüglich, dass er versucht habe, einen

³⁹⁸ Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S 232 f.

³⁹⁹ Walker Art Center 1989 (Ausst.Kat.), S. 178 f.

⁴⁰⁰ Zwirner 1997, S. 148 f. sowie Stedelijk Van Abbemuseum 1994 (Ausst.Kat.), S. 32, S. 138.

⁴⁰¹ Stedelijk Van Abbemuseum 1994 (Ausst.Kat.), S. 138: „1974. Takes part in the group exhibition [...] in which he defines the notion of ‘Décor’ with the installation ‘Un Jardin d’Hiver.’” sowie Haidu 2010, S. 228: „To group Broodthaers’s late works under the rubric of *Décor* as he did, thereby generating common ground between entirely new works and mere ‘retrospectives,’ is to find new meanings attributed to the institution of the artist’s retrospective.”

⁴⁰² Broodthaers, Marcel: *Notes sur le sujet*. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 2/2), o.S.: „C’est-à-dire de restituer à l’objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n’étant pas une fin en soi.“

⁴⁰³ Broodthaers, Marcel: *Salle Verte*. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Cette pièce a déjà été exposée ailleurs, mais dans une forme différente, elle se trouve être

„Esprit Décor“ zu realisieren.⁴⁰⁴ Sollte dies gelungen sein, würde die letzte Station seines Ausstellungszyklus in Paris keine Retrospektive, sondern eine Abfolge von *Décors* sein.⁴⁰⁵ Offenbar taucht der Begriff also erst in Zusammenhang mit dem beziehungsweise im Spätwerk von Broodthaers auf. Außerdem findet sich der Begriff *Décor* in einigen Interviews und auch Übersetzungen von Notizen und Kurztexten von Broodthaers: Hier ist jedoch ausdrücklich dessen vielseitige Bedeutung, die im Folgenden erläutert werden wird, zu berücksichtigen, die oftmals aufgrund der Übersetzung verloren geht, in den Hintergrund gerät oder ein korrektes Verständnis trotz der Berücksichtigung des Kontexts im Nachhinein aufgrund seiner Mehrdeutigkeit beinahe unmöglich macht. Die Schwierigkeiten hinsichtlich des Verständnisses werden besonders in den Übersetzungen evident. Hierin liegt auch die Gefahr einer simplen, eindimensionalen Auslegung, die dieser Begriff in seiner nur scheinbaren Einfachheit, hinter der eine enorme Bedeutungsvielfalt, die im folgenden Kapitel dargelegt werden soll, steckt, mit sich bringt. Für einen kurzen chronologischen Abriss der Verwendung des Begriffs in Kunst- und Architekturtheorie liefert der Beitrag „Decorum“ von Ursula Mildner im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* eine detaillierte und fundierte, aber dennoch pointierte Grundlage.⁴⁰⁶

5.1 *Décor* – etymologisch-kulturhistorische Analyse eines Begriffs

Décor stammt aus dem Französischen und birgt bereits dort eine große Bedeutungsfülle: Einerseits wird ihm, vorwiegend im alltäglichen Wortgebrauch, die Bedeutung „Bühnenbild, Bühnenausstattung, Bühnendekoration, Theaterdekoration“ zuteil: „Ensemble des toiles peintes, des portants, des praticables et des éléments divers qui entourent et situent la représentation d'une œuvre théâtrale, cinématographique ou télévisée.“⁴⁰⁷ Weiters kann das französische *Décor* Szenenaufbau, Szenerie, sogar Umgebung, Hintergrund, Landschaft und in weiterer Folge Postkartenidylle bedeuten.⁴⁰⁸ Außerdem bezeichnet es die Ausstattung im

l'amorce de l'idée de DÉCOR que l'on peut caractériser par l'idée de l'objet restitué à une fonction réelle, c'est-à-dire que l'objet n'y est pas considéré lui-même comme œuvre d'art [...].“

⁴⁰⁴ Broodthaers, Marcel: Notes sur le sujet. – In: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 2/2), o.S.: „Elle est la quatrième de ce genre, où j'ai tenté d'articuler différemment des objets et des tableaux réalisés à des dates s'échelonnant entre 1964 et cette année, pour former des salles dans un esprit «décor».“ Dieser Aussage Broodthaers' zufolge wären zudem nur die letzten vier Retrospektiven als dem *Décor* gewidmet anzusehen.

⁴⁰⁵ Broodthaers, Marcel: Les Salles. – In: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975 (Ausst.Kat. 1/2), o.S.: „Si son intention l'emporte, cette exposition ne sera pas une retrospective mais une succession de «décors» qui mènera à la salle noire où un programme de films sera projeté.“

⁴⁰⁶ Mildner, Ursula: Decorum – In: Ueding (Hg.) 2012, S. 423–451.

⁴⁰⁷ Larousse 2012/c.

⁴⁰⁸ Larousse 2012/d.

Sinne eines Interieurs, sowie Dekorationen jeglicher Art, beispielsweise Tischdekoration oder Festdekoration, weiterführend als „Stil“ zu übersetzen.⁴⁰⁹

Der französische Begriff ging außerdem in den englischen Wortschatz ein, dort behält er mancherorts sogar den Accent Aigu bei.⁴¹⁰ In Zusammenhang mit Räumen wird er auch im Englischen synonym mit Einrichtung, Ausstattung verwendet, im Zusammenhang mit Theater im Sinne eines Bühnenbilds beziehungsweise einer Kulisse.⁴¹¹ In Verbindung mit einschlägigen Adjektiven allerdings kann der Begriff im Englischen ebenso mit Stil gleichgesetzt werden.

In beiden Sprachen steht der Begriff *Décor* demnach in engem Zusammenhang mit Theater und Bühne einerseits und mit der Ausstattung, dem Stil, der Verzierung und dem Schmuck andererseits. Davon zeugen auch Begrifflichkeiten aus dem Dunstkreis des *Décor*, so etwa im Englischen *decorated* oder *decoration* oder im Französischen *décorée* oder *décoration*.

Ähnliches lässt sich für den deutschen Begriff *Dekor* feststellen, der neben „farbiger Verzierung, Ausschmückung, Vergoldung, Muster auf etwas“ auch „Ausstattung [eines Theaterstücks oder Films], Dekoration“ bedeutet.⁴¹² Das deutsche *dekorieren* wurde im 16. Jahrhundert dem lateinischen *decorare* entlehnt⁴¹³ und später maßgeblich vom französischen *décorer* gefärbt.⁴¹⁴ Daraus abgeleitet sind das entsprechende Nomen Agentis *DekorateurIn* sowie das Adjektiv *dekorativ*, die beide unmittelbar aus dem Französischen stammen und sich im 19. Jahrhundert entwickelten.⁴¹⁵

Die lateinische Wurzel des Verbs *dekorieren*, *decorare*, meint zum einen verziern, schmücken – metaphorisch verwendet allerdings verherrlichen oder ehren.⁴¹⁶ Das Verb *decorare* ist eine „denominative Ableitung von lat. *decus* (*decoris*) ‚Zierde‘, das seinerseits zur Wortfamilie von *decere* ‚ziern; sich ziemen‘ gehört.“⁴¹⁷ Das ebenfalls dieser Wortfamilie zugehörige Nomen *decor/-oris* gliedert sich in drei Bedeutungsebenen: 1. Anstand, Schicklichkeit, Würde, 2. Anmut, Liebreiz, 3. Schmuck, Zierde.⁴¹⁸ Im abgeleiteten Substantiv *decus/-oris* läuft eine Reihe von Bedeutungssträngen zusammen, die allesamt in den Ableitungen, auch jenen der romanischen Sprachen, mitschwingen: „1. Schmuck, Zier [...] 2.a. Reiz, Schönheit [...] b. Ehre, Ruhm, Würde [...] c. sittliche Würde, Tugend [...] 3.a.

⁴⁰⁹ Pons 2009, S. 237.

⁴¹⁰ Oxford Dictionary 2012/d: „Decor is a French word and can also be spelled décor, with an accent on the e.”

⁴¹¹ Ibid.: „[...] the furnishing and decoration of a room [...] the decoration and scenery of a stage.”

⁴¹² Duden 2005, S. 210.

⁴¹³ Duden 1963, S. 102.

⁴¹⁴ Kluge 2011, S. 187.

⁴¹⁵ Duden 1963, S. 102.

⁴¹⁶ Stowasser 1997, S. 141.

⁴¹⁷ Duden 1963, S. 102.

⁴¹⁸ Stowasser 1997, S. 141.

Verzierung, Schmuck [...]“⁴¹⁹ Im Zusammenhang mit bestimmten Personen kann *decus/-oris* auch als Meisterwerk übersetzt werden, in militärischen Belangen als Auszeichnung respektive Ehrentat.⁴²⁰ Dieser Bedeutungsstrang wird beispielsweise im Englischen offensichtlich, wenn in der *Encyclopædia Americana* unter dem Begriff *decoration* Medaillen und Ehrenabzeichen gelistet sind.⁴²¹

Eine ähnliche Bedeutungsvariation birgt das französische Verbum *décorer*, das erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der ausgeführten Begriffe ausübte: Neben der Übersetzung als Dekoration, Schmuck oder Zierde kann es auch Ausdruck einer Auszeichnung sein.⁴²² Im Deutschen wird die angesprochene „Auszeichnung einer Person mit Orden, Ehrenzeichen und Medaillen für verdienstvolle Leistungen“ sowie die damit verbundenen Abzeichen, vor allem im Kontext des Militärwesens, eher mit dem Ausdruck *Dekoration* formuliert.⁴²³

5.2 Theoretische Konzepte: Dekor, Decorum

Eine spezifischer geartete Bedeutung erhält der deutsche Ausdruck *Dekor*, abstammend vom lateinischen *decorare* und dem französischen *décorer*, vor allem im Kontext der bildenden Künste, wo er insbesondere „den figürlichen oder ornamentalen Schmuck keramischer Erzeugnisse oder anderer Gegenstände des Kunsthandwerks und der Industrieformgestaltung“ bezeichnet.⁴²⁴ Außerdem wird der Begriff *Dekor* der Architekturtheorie zugeordnet, dort bezeichnet er „den Plan, die Anordnung und die Abstimmung aller Teile eines Bauwerks, der auf Vitruvs Ausführungen über das ‚Schickliche‘, den Gleichklang und das Ebenmaß der Massen und Glieder in der Baukunst zurückgeht.“⁴²⁵ Der Vitruv’sche Begriff *Dekor* wiederum geht auf die antiken Texte zur Rhetorik zurück, in denen der Begriff *Decorum* erstmals auftauchte: „Für die bildende Kunst aber hatten die Gattungen der klassischen Rhetorik, die besonders eng mit der Idee des *decorum* zusammenhingen, die größte Bedeutung.“⁴²⁶ Die antike Rhetorik bezeichnete mit dem Begriff *Decorum* das „Geziemende, Schickliche oder Angemessene in Redeaussdruck und Verhalten.“⁴²⁷ Charakteristisch für den Begriff ist dessen äußerst breites Anwendungsspektrum: „Er hat eine *ethische* und *ästhetische*

⁴¹⁹ Stowasser 1997, S. 141.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ The *Encyclopædia Americana* 1973, S. 597 f.: „Decorations, Medals, and Orders.“

⁴²² Pons 2009, S. 237.

⁴²³ Brockhaus Enzyklopädie 2006, S. 386.

⁴²⁴ Alscher [et al.] 1968, S. 509.

⁴²⁵ Brockhaus Enzyklopädie 2006, S. 386.

⁴²⁶ Bialostocki 1966, S. 12.

⁴²⁷ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 423.

sowie eine *rhetorische* Dimension.“⁴²⁸ Die Harmonie der einzelnen Elemente, auf die das *Decorum* abzielt, umfasst neben dem Aufbau der Rede und deren innerer Stimmigkeit auch das Auditorium sowie die „*virtutes dicendi* (Tugendsystem)“ und „das *Vir bonus*-Ideal [...] des Redners, der sich durch kontrollierte Affekte, Taktgefühl und gutes Benehmen in Rede und Handlung auszeichnen soll.“⁴²⁹ Dieser Begriff formuliert demzufolge ein „ganzes System von Regeln [...], das die Rede bis ins einzelne gemäß ihrer Funktion und ihres Inhalts steuerte.“⁴³⁰ Insgesamt als auffällig und ungewöhnlich zu bezeichnen ist die Unschärfe in den Definitionen des Begriffs in den antiken Texten.⁴³¹

Während in der Rhetorik „allen Verwendungen des Begriffs *Decorum* [...] gemeinsam [ist], daß sie die Rede mit äußeren Kriterien in Beziehung setzten“⁴³², „bezieht sich das *Decorum* [in Malerei und Architektur] sowohl auf die Binnenstruktur eines Werkes wie auf seine Außenwirkung.“⁴³³ In beiden Bereichen beinhaltet das *Decorum* eine zeitliche Dimension im Sinne der Anbindung an eine Gegenwart und steht zugleich in enger Beziehung mit dem Begriff der Schönheit. Diesem Aspekt folgt zudem die spätere Auslegung des Begriffs als Stil, schließlich sollten sich „die rhetorischen Begriffe [...] außerordentlich fruchtbar erweisen, auch als es darum ging, Architektur und Werke der bildenden Künste zu beschreiben und ihre Eigenart herauszustellen.“⁴³⁴ Das *Decorum* zählt somit zweifelsohne zum Grundvokabular der Artikulation eines spezifischen Stils und behält damit bis ins späte 19. Jahrhundert „uneingeschränkte Geltung“.⁴³⁵

Neben dem Schönen und Guten artikuliert das *Decorum* auch einen gewissen Wahrheitsanspruch: „Als das Ordnende, Zuordnende und Geordnete gliedert es [das *Decorum*] die Teile zu einem zweckmäßigen, sinnvollen und harmonischen Ganzen.“⁴³⁶ Damit steht das *Decorum* dem Begriff *harmonia* sehr nahe, der „seinen Ursprung im Griechischen [hat] und [...] so viel wie Anpassung, Verbindung, Verknüpfung, Vereinigung von verschiedenartigen und entgegengesetzten Dingen zu einer geordneten Ganzheit“ bezeichnet.⁴³⁷ Die Verbindung von Widersprüchlichem ist weiters als eine zentrale Qualität des *Decorum* anzusehen, die allerdings dessen gekonnten Einsatz bedingt.

⁴²⁸ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 423.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ Pochat 1986, S. 51.

⁴³¹ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 423.

⁴³² Ibid., S. 432.

⁴³³ Ibid., S. 434.

⁴³⁴ Pochat 1986, S. 51.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid., S. 434.

⁴³⁷ Von Naredi-Rainer 1995, S. 11.

Auf den zahlreichen, sozusagen interdisziplinären Beeinflussungen – etwa der aus der Musik stammenden *Modus*-Lehre⁴³⁸ – gründet der Facettenreichtum des *Decorum*.⁴³⁹ Hinsichtlich der bildenden Künste kulminiert die daraus resultierende, kaleidoskopähnliche Vielfalt der (Be-) Deutungsmöglichkeiten: Neben dem ethischen, dem poetischen und dem rhetorischen *Decorum* kommt hier ebenso die Dimension des ästhetischen *Decorum* zum Tragen.⁴⁴⁰ Entsprechend dem klassizistischen *Decorum* attestiert Quintilian manchen Künstlern *diligentia ac decor*, deren Werke „erneut die Natur zum Maßstab [setzen], so daß das Willkürliche mit dem Gesetzmäßigen übereinstimmt und der Schmuck als das Dazukommende nicht Hinzugefügtes, sondern Notwendiges ist.“⁴⁴¹ Bereits bei Quintilian wird offensichtlich, wie eng das *Decorum* mit der Natur beziehungsweise der Natürlichkeit in Verbindung steht.

Vitruv widmete sich als erster einer ausführlicheren theoretischen Einbettung und Erläuterung des Begriffs *Decor*, zuvor wurde dieser nur im Kontext „der Musik, der Rhetorik, der Poetik und vor allem der Ethik“⁴⁴² eingesetzt. *Decor* bezeichnet bei Vitruv „das Anständige, Geziemende, Angemessene und in einer zweiten Version das Proportionale, schließlich das Harmonische in einem umfassenden Sinn.“⁴⁴³ Außerdem „richtet [er] sich mit dem die Wandmalerei betreffenden *decor* gegen das der Natur Widersprechende, das Phantastische.“⁴⁴⁴ Allgemeiner formuliert meint dies – neben der klassizistischen Nachahmungsmaxime – Angemessenheit in der Verwendung künstlerischer Materialien, der Ausstattung des Themas, der Darstellung des Motivs sowie der stilistischen Mittel. Dementsprechend gilt dies für die Malerei gleichermaßen wie für die Architektur, womit dieser Begriff sozusagen unabhängig von der jeweiligen Disziplin, dem zugrundeliegenden Trägermaterial, ist. Analog dazu unterscheidet Vitruv drei Arten von Kulissen, die der jeweiligen Inszenierung zu entsprechen haben.⁴⁴⁵ In seinen *Zehn Büchern über die Architektur*, „der einzigen aus dem Altertum überlieferten Schönheitslehre für die Baukunst“,⁴⁴⁶ teilt Vitruv die Schönheit eines Gebäudes in das Zusammenspiel dreier Komponenten: der *Eurythmie*, der *Symmetrie* und schließlich dem *Decor*. „Decor ist das

⁴³⁸ Vgl. Bialostocki 1966, S. 12: „Der Terminus ‘Modus’ stammt aus der Musiktheorie, und sein Sinn im Bereich der bildenden Künste ist vielleicht am knappsten von Coypel formuliert worden: ‘Schließlich braucht jedes Bild einen Modus, der es charakterisiert.’“

⁴³⁹ Von Naredi-Rainer weist auf die Parallelen zum Begriff der *harmonia* hin. Vgl. von Naredi-Rainer 1995, S. 13 f.

⁴⁴⁰ Vgl. Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 435 f.

⁴⁴¹ *Ibid.*, S. 437.

⁴⁴² Von Naredi-Rainer 1995, S. 17.

⁴⁴³ *Ibid.*, S. 17.

⁴⁴⁴ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 437.

⁴⁴⁵ Vitruv, zitiert nach Bialostocki. Bialostocki 1966, S. 14.

⁴⁴⁶ Von Naredi-Rainer 1995, S. 16.

fehlerfreie Aussehn eines Bauwerks, das aus anerkannten Teilen mit Geschmack geformt ist. Decor wird durch Befolgung von Satzung, [...], oder durch Befolgung von Gewohnheit oder durch Anpassung an die Natur erreicht.“⁴⁴⁷ Indem es also „das Quantitative der Form mit dem Qualitativen hinsichtlich der Sache in Einklang bringt“,⁴⁴⁸ artikulieren sich im *Decor* „die Zusammenhänge zwischen Bauaufgabe und Formgebung“⁴⁴⁹ und somit die Verbindung von „Ethik und Ästhetik“⁴⁵⁰. Dementsprechend versammeln sich in diesem Begriff nicht nur für die Belange der Baukunst grundlegende Aspekte: die aus der Rhetorik entlehene Satzung, die musikalische Modi-Lehre, die aus der Theaterlehre vorgeschriebene Entsprechung der jeweiligen Stilstufe des Bühnenstücks mit dem Bühnenbild, die Harmonie einzelner, oftmals widersprüchlicher Elemente sowie die Erfüllung eines zeitgebundenen Schönheitsgeistes. Der Begriff des *Decor* vermag also Einklang, Harmonie, Proportion und Gleichgewicht in mehrerlei Hinsicht zu verkörpern: die äußere Erscheinungsweise, die innere Kompositionsstruktur und der Aufbau sowie die Wirkung in der Umgebung. Vitruv, demzufolge „jede Kunstfertigkeit vergeblich [bleibt], wenn sie nicht der ihr zugedachten Funktion entspricht“,⁴⁵¹ knüpft den Begriff des *Decor* eng an den Nutzen beziehungsweise die Funktion des jeweiligen Ganzen, wodurch der mit diesen Begrifflichkeiten transportierte Schmuck- beziehungsweise Zierdebegriff eine spezielle, funktionelle Konnotation erhält. Die Rückbindung an das große Ganze, dem sich der Schmuck ausdrücklich anzupassen hat und in dem die Angemessenheit sichtbar wird, forciert Vitruv hierbei besonders.⁴⁵² Damit formuliert Vitruv einerseits den Anspruch auf die Wahl des richtigen, angemessenen Stils, andererseits kommen kanonisierte, althergebrachte Vorschriften zum Tragen: Die Architektur hat der gesellschaftlichen Konvention einer spezifischen Tradition zu entsprechen.⁴⁵³ Zwei weitere, von Vitruv dem *Decor* beziehungsweise *Decorum* zugeschriebene Teilbereiche sind schließlich die Gesundheit – „Decor von Natur her aber wird so sein, wenn erstlich für alle Tempel die gesündesten Gegenden und an den Orten, [...], gesunde Wasserquellen ausgesucht werden, [...]“⁴⁵⁴ – und die Ausrichtung der Räumlichkeiten – „Ebenso wird Decor von Natur her da sein, wenn für Schlafzimmer und Bücherzimmer vom Osten her Licht gewonnen wird“⁴⁵⁵. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich der *Decor*-Begriff in Vitruvs Architekturtraktat durch eine nahezu allumfassende Spannweite auszeichnet, die in

⁴⁴⁷ Vitruv 1981, I, II., S. 39.

⁴⁴⁸ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 438.

⁴⁴⁹ Von Naredi-Rainer 1995, S. 17–18.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 437.

⁴⁵² Vitruv 1981, I, II., S. 41.

⁴⁵³ Vgl. Pochat 1986, S. 75.

⁴⁵⁴ Vitruv 1981, I, II., S. 41.

⁴⁵⁵ Ibid.

vielerlei Hinsicht sogar über die Ränder des ohnehin großen Gebiets der Gebäudelehre hinausgeht und die „Kenntnis der Prinzipien (auctoritate)“⁴⁵⁶ voraussetzt. Die Lehre der Architekturordnungen mit ihren Begrifflichkeiten wurde so von Vitruv „als überpersönliches Stilmittel [...] auch in bezug auf die bildenden Künste, die antike [...] Proportionslehre sowie andere theoretische und praktische Überlegungen zur Architektur und zur bildenden Kunst vermittelt“, womit er „die Kunsttheorie bis ins 19. Jahrhundert nachhaltig beeinflusst.“⁴⁵⁷

Auch während des Mittelalters, etwa in den Schriften Isidor von Sevillas, der sich über weite Strecken des Vokabulars der rhetorischen Tradition bedient,⁴⁵⁸ bleibt der Begriff des *Decor* eng mit den „beiden Komponenten des Schönen (pulchrum) und des Zweckmäßigen (aptum)“⁴⁵⁹ verbunden. Er erweitert zugleich das Begriffsverständnis Vitruvs durch den Anspruch auf „seelische Schönheit (*decus*) als auch die des Körpers (*decor*)“.⁴⁶⁰ Auch in architektonischen Belangen setzt Isidor von Sevilla den Begriff *Decor* ein und stellt fest, dass „die Planung, die Schönheit des Materials sowie die Schönheit des Baukörpers [...] ein gewisses Maß an abstraktem Wissen oder etwas Geistiges [enthalten].“⁴⁶¹

In seinen Traktaten – vor allem in seinen Schriften zur Malerei und Architektur, *De Pictura*⁴⁶² und *De Re Aedificatore* – greift Leon Battista Alberti um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf das rhetorische Vokabular und damit auf den Begriff *Decorum* zurück. Alberti forciert vehement, wenngleich – ähnlich wie Jahrhunderte zuvor Vitruv – unter anderem mit der Absicht der Nobilitierung der Künstler, eine Verbindung der eigentlich getrennten Disziplinen Rhetorik, Malerei und Architektur, indem er immer wieder deren Parallelen aufzeigt und dadurch das Überschreiben theoretischer Systeme von einer Disziplin in die andere rechtfertigt. Die „Rhetorisierung der Malereitheorie“ darf aber nicht als „mechanische, sachfremde Übertragung des klassischen Systems der Redekunst und seiner Begrifflichkeit mißverstanden werden.“⁴⁶³ Im Kontext der Malerei spielt der *Decorum*-Begriff bei Alberti eine durchwegs wichtige Rolle, oftmals jedoch unterschwellig, da er viele neue, teilweise synonym gebrauchte Begriffe einführt. Einerseits wird das antike *Decorum* in Aufbau und Komposition von Gemälden wirksam,⁴⁶⁴ andererseits spielt das *Decorum* in der

⁴⁵⁶ Pochat 1986, S. 75.

⁴⁵⁷ Ibid., S. 77.

⁴⁵⁸ Vgl. Pochat 1986, S. 109.

⁴⁵⁹ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 439.

⁴⁶⁰ Pochat 1986, S. 109–110.

⁴⁶¹ Pochat publizierte ein Diagramm, das die ästhetische Begriffsbildung bei Isidor von Sevilla – unter Berücksichtigung des Einflusses jener von Augustinus – veranschaulicht. Ibid., S. 110–111.

⁴⁶² Hans Aurenhammer analysiert in seinem Artikel „Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie“ insbesondere das rhetorische Vokabular in *De Pictura*. Vgl. Aurenhammer 2005, S. 27–42.

⁴⁶³ Aurenhammer 2005, S. 27 f.

⁴⁶⁴ Vgl. Pochat 1986, S. 253.

Auseinandersetzung mit dem Schmuck eine formgebende Rolle.⁴⁶⁵ Im Architekturtraktat folgt Alberti weitgehend der schon von Vitruv angedachten, mittlerweile fast als traditionell zu bezeichnenden Differenzierung der Gebäudegattungen.⁴⁶⁶

Auch andere neuzeitliche Theoretiker griffen den Begriff des *Decorum* auf, wobei sich „durchgehend das Bild der intensiven Verknüpfung von Schönheitslehre und Ausdruckslehre im Sinne Albertis mit eben den Versuchen definitorischer Abgrenzung“⁴⁶⁷ zeigt, so etwa bei Francesco die Giorgio Martini, Cesarino oder später Vincenzo Scamozzi. Die manieristische Kunsttheorie hingegen unterschied „entsprechend dem Begriff des decorum, nach dem Thema und Stil der jeweiligen Aufgabe des Kunstwerks angepaßt werden müssen, [...] immer schärfer zwischen verschiedenen Gattungen auch innerhalb einer Kunstart.“⁴⁶⁸ Im 17. Jahrhundert ist „die Wahl eines würdigen Themas und die Beachtung der Einheit von Handlung, Ort und Zeit sowie der vorgeschriebenen Regeln des *decorum*“ der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* zufolge Bedingung für das Gelingen eines künstlerischen Werkes.⁴⁶⁹ Das 18. Jahrhundert jedoch markiert den Beginn der Veränderung der Konzeption und des Verständnisses des Begriffs *Decorum*: die „eingrenzenden Regelzwänge der Kunst werden als Spiegelbild einer hierarchisch fixierten feudalen Gesellschaftsordnung erkannt, deren Rechtfertigung in der Wahrheit des alten Weltbildes liegt.“⁴⁷⁰ Diderot beispielsweise legt „eine sehr ausgewogene Einstellung den Gattungen gegenüber an den Tag und urteilt eher kritisch über [...] die Theorie des *decorum* überhaupt.“⁴⁷¹ Mit der zunehmenden Hinwendung zur Subjektivität etabliert sich das Individuelle, sowohl hinsichtlich Themen- und Darstellungswahl als auch hinsichtlich des Künstlersubjekts. Goethe, der sich an Winckelmann anschließt, erörtert in seinen fragmentarischen Überlegungen zur Baukunst den Begriff des Schicklichen, der jedoch hinter das Primat des schöpfenden Genies zurücktreten muss.⁴⁷² Die antiken, bis zu einem gewissen Grad messbaren, durch ein Regelwerk definierten und dadurch Anspruch auf Objektivität erhebenden Qualitäten von *Decor* und *Decorum* werden zugunsten von Subjektivität und Individualität schrittweise nahezu obsolet. Naredi-Rainer stellt treffend fest, dass „in unserer Zeit disparater Wertvorstellungen Harmonie nur mehr eine sehr eingeeengte Bedeutung besitzt und Ordnung nur allzuleicht mit einschränkender Bevormundung assoziiert wird“,

⁴⁶⁵ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 441.

⁴⁶⁶ Ibid.

⁴⁶⁷ Ibid., S. 442 f.

⁴⁶⁸ Pochat 1986, S. 295.

⁴⁶⁹ Ibid., S. 339. Vgl. auch ibid., S. 348.

⁴⁷⁰ Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 448.

⁴⁷¹ Pochat 1986, S. 415.

⁴⁷² Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 450.

wenngleich „diese Begriffe jahrhundertlang im Zentrum sowohl antiker als auch christlicher Weltvorstellung [standen].“⁴⁷³ Dies scheint gleichermaßen für den *Decor* beziehungsweise *Decorum*-Begriff zuzutreffen: Sein nur oberflächlich strenges – tatsächlich jedoch dehnbares – Korsett hat ihn von seiner Wirkmächtigkeit suspendiert. Die angesprochene Dehnbarkeit resultierte aus dessen jahrhundertelanger Verwendung, Konzipierung und zeithistorischer Modifizierung, die dem Begriff, wie deutlich geworden ist, eine ungemeine Bedeutungsvielfalt eingeschrieben hat. Dieser Reichtum an Deutungsmöglichkeiten erschwert allerdings auch die klare Aufschlüsselung von *Decorum* und *Decor*, deren Wirksamkeit und Präsenz im historischen Verlauf eine unweigerliche Aktualisierung und Neukonzeption aufweisen und diese ebenso bedingen. Der Dunstkreis, in dem sich *Decor* und *Decorum* bewegen, kann allerdings markiert und abgesteckt werden, bleibt er doch über die Jahrhunderte beständig, wenngleich die Sprache sich streckenweise anderer Termini bediente beziehungsweise bedient.

⁴⁷³ Von Naredi-Rainer 1995, S. 11.

6. Von hier aus: *Décor*. –

Oder: „Eindimensionalität verurteilt den Geist zur Monomanie.“⁴⁷⁴

„Gewiß glaube ich an die Aufrichtigkeit dieser Intentionen, wie ich an die Aufrichtigkeit meiner Intentionen glaube [...].“⁴⁷⁵ Die Intentionen der Londoner Retrospektive haben, in Anbetracht der beiden wichtigen, vorangegangenen Arbeiten – dem Adlerprojekt und den Wintergärten – sowie einer Aufschlüsselung des Begriffs *Décor* und dessen sprachlich-theoretischem Umfeld an Bedeutungsreichtum gewonnen:⁴⁷⁶ Der Broodthaers'sche Begriff *Décor* beherbergt, wie es scheint, ein außergewöhnlich umfassendes Spektrum an Themen, Bedeutungen und Lesarten. Das folgende letzte Kapitel setzt sich die zusammenfassende Auffächerung des Angesprochenen zum Ziel, eine Unterteilung in einzelne Ebenen soll hierbei ausdrücklich vermieden werden. Denn, wie ich darzulegen versuchen werde, zeichnet sich der *Décor*-Begriff vor allem durch seine Wandelbarkeit aus, die ihm erlaubt und sogar in gewisser Hinsicht auferlegt, Widersprüchliches, Gleichartiges und Paralleles miteinander zu verbinden und simultan wie separat zutage treten und damit thematisch werden zu lassen. Eine Strukturierung in einzelne Ebenen, wie ursprünglich angedacht, scheint dem grundlegend zuwiderzulaufen, obgleich Broodthaers' Werk offenbar dazu anregt, eine Analyse unter Zuhilfenahme der Extraktion einzelner Ebenen durchzuführen.⁴⁷⁷ Wenngleich Broodthaers postuliert, dass „jeder künstlerische Versuch [...] mehr der Vorschlag einer Ordnung [ist]“, ⁴⁷⁸ so scheint ihm eine unterteilende Interpretation dennoch in gewisser Weise zu missfallen.⁴⁷⁹ Die angestrebte Reise durch den Begriff wird über Rosalind Krauss und die

⁴⁷⁴ Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 123. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 115: „Je n'aurais pu atteindre cette complexité avec les objets technologiques dont l'unicité voue l'esprit à la monomanie: minimal art – robot – ordinateur.“

⁴⁷⁵ Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 81.

⁴⁷⁶ In diesem Zusammenhang soll noch darauf hingewiesen werden, dass in der Broodthaers-Rezeption immer wieder der Rhetorik entlehnte Motive zurate gezogen werden: So nennt beispielsweise Reise die *Metonymie* als eine Broodthaers' Arbeiten durchdringende rhetorische Struktur, Compton die *Synekdоче* und Porsch die *Katachrese*. Reise, Barbara: The imagery of Marcel Broodthaers. – In: The Tate Gallery 1980 (Ausst.Kat.), S. 32. Compton, Michael: Marcel Broodthaers. – In: The Tate Gallery 1980 (Ausst.Kat.), S. 17. Porsch, Johannes: Un Jardin d'hiver*, präsentiert. – In: Architekturzentrum Wien 2006, o.S.

⁴⁷⁷ Einige Theoretiker und Theoretikerinnen haben versucht, dem Œuvre Broodthaers mittels einer Schematisierung oder Eingliederung in eine Ordnung habhaft zu werden. Vgl. z.B. Zweite, Armin: Anmerkungen zu einem Film von Marcel Broodthaers. – In: Palais des Beaux-Arts (Hg.) 1974/b (Ausst.Kat.), S. 14–16 sowie Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Ibid., S. 40–46.

⁴⁷⁸ Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1974. – In: Dickhoff 1994, S. 146.

⁴⁷⁹ Den sehr ausdrücklich auf eine strukturelle Lesart ausgerichteten Essay *Rubens und der Wintergarten* von Michael Oppitz im Katalog zur Brüsseler Retrospektive kommentierte Broodthaers trocken mit einer Absage an die vom Autor gewünschte, spezielle Formatierung. Oppitz, Michael: Rubens und der Wintergarten. – In: Palais des Beaux-Arts (Hg.) 1974/b (Ausst.Kat.), S. 46: „Der Herausgeber des Kataloges teilt mir mit, dass der Autor des obigen Artikels, Michael Oppitz, ein spezielles Layout wünschte, um die Lektüre seiner analytischen

Postmedialität zum Film, Themen der Repräsentation und Nationalität weiter zu den Bedingungen von Schein und Fiktion führen, um schließlich in einem Kanonenrohr zu münden. Um der Eindimensionalität vorzubeugen, dabei die Mehrdimensionalität allerdings nicht zu stark in ihre einzelnen Bestandteile zu splitten, sollen die rechtsbündigen Einschübe absichtlich keine Kapitelüberschriften sein, sondern vielmehr als Orientierungspunkte im Gestöber aufgefasst werden.⁴⁸⁰

Décor, das Postmediale

In ihrem Essay *A Voyage on the North Sea* wandte sich Rosalind Krauss erneut der Thematik des vieldiskutierten Mediums zu – genauer gesagt dem „Postmedialen“ anhand des Schaffens von Marcel Broodthaers.⁴⁸¹ Obgleich ihr der Begriff *Medium* „zu kontaminiert, zu ideologiebehaftet, zu dogmatisch, diskursiv zu sehr belastet“ erscheint, sodass sie ihn „wie so vielen anderen kritischen Giftmüll beerdigen“⁴⁸² wollte, gesteht sich Krauss – zugunsten des Diskursfeldes, das dieser Begriff eröffnet – ein, dass sie „das Wort ‚Medium‘ nun einmal nicht loswerde.“⁴⁸³ In Anlehnung an Joseph Kosuth – „Künstler sein heißt heutzutage, das Wesen der Kunst in Frage zu stellen.“⁴⁸⁴ – erläutert Krauss den Anspruch der Konzeptkunst, dass sie „die Kunst von der Schlacke des Materiellen reinigte und Kunst als Modus einer Kunsttheorie produzierte – und daß sie eben dadurch der Warenform entkommen sei [...]“.⁴⁸⁵ Die Zentralisierung des Wesens der jeweiligen Disziplin beziehungsweise der Kunst selbst, wie sie neben dem Konzeptualismus auch Malerei und Skulptur forcierten, bedingte die Notwendigkeit der Behauptung eines Reinheitsanspruchs, der sich auf Autonomie und Spezifität gründen muss. Krauss subsumiert, dass „ein Medium [...] vorgeblich zu etwas Spezifischem [wird], indem man es auf seine manifesten physischen Eigenschaften

Untersuchung zu erleichtern. Ich habe seinem Wunsch nicht nachkommen [sic] können, da ich das System dieses Kataloges als Künstler signiere und der Ablauf des Ganzen keine Abweichungen zuzulassen schien.“

⁴⁸⁰ Der Ausdruck „Gestöber“ wird hier in Anlehnung an eine Notiz von Broodthaers verwendet. Vgl.

Broodthaers, Marcel: Feuilleton. Berlin. Alles oder Das Auge des Wirbelsturms. – Reproduktion in: Museum Ludwig Köln 1980 (Ausst.Kat.), S. 12: „Berlin est un décor dans la monde agité. Berlin est l’oeil de la tempête.“

⁴⁸¹ Der Text wurde zuerst englisch veröffentlicht, die vorliegende Arbeit hält sich jedoch aus Gründen der sprachlichen Einflechtung an die deutsche Ausgabe: Krauss 2008. Originalsprachliche Zitate in den Fußnoten nach Krauss 2000.

⁴⁸² Krauss 2008, S. 7. Original englisch in: Krauss 2000, S. 5: „‘Medium‘ seemed too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded.“

⁴⁸³ Ibid., S. 10. Original englisch in: Krauss 2000, S. 7: „Stuck, therefore, with the word ‘medium,’ I must thrust it equally on my reader in the reflections that follow.“

⁴⁸⁴ Zitiert nach Krauss 2008, S. 15. – Kosuth selbst zitiert Arthur R. Rose *Four Interviews* (1969). In: Kosuth 1969.

⁴⁸⁵ Ibid., S. 16. Original englisch in: Krauss 2000, S. 10–11: „Conceptual art’s further claim was that by purifying art of its material dross, and by producing it as a mode of theory-about-art, its own practice had escaped the commodity form.“

reduziert.“⁴⁸⁶ Im Zeitalter der industriellen und seriellen Produktion – man denke etwa an *Pop Art* oder abstrakte Malerei – muss dies beinahe schon in einem Strudel der unausweichlichen Widersprüchlichkeit enden. Krauss will bei Broodthaers im „Triumph des Adlers [...] die Auflösung des Medienspezifischen der Einzelkünste“ sehen, „was er dadurch leistet, daß er die Form, die dieser Verlust der Spezifik annehmen wird, selbst darstellt.“⁴⁸⁷ Damit erklärt Krauss den Adler zu einem Indiz dieses Verlusts, „dem der Adler die einzelnen Künste unterwirft.“⁴⁸⁸ Dadurch „zerfällt auch die Sonderstellung des Vogels selbst in eine Vielheit von – nun ‚spezifisch‘ genannten – Orten [sites]“, was ihm zugleich die Freiheit einräumt, „auf jeden nur denkbaren materiellen Träger zurückzugreifen.“⁴⁸⁹ Das zugrundeliegende Trägermaterial verliert ebenso wie der Ort seine Vorrangstellung, da der Adler beides dem „homogenisierende[n] Prinzip der Warenwerdung“ unterwirft: „Der Operation des reinen Tauscherts entgeht nichts [...]“.“⁴⁹⁰ Durch diese operativen Qualitäten wird der Adler selbst dem „Nivellierungsprinzip“ unterworfen, „das die Idee eines ästhetischen Mediums implodieren läßt“, „das die Differenz zwischen Ästhetischem und Warenförmigem kollabieren läßt“.“⁴⁹¹ Krauss sieht dieses Adler-Prinzip in Biennalen und Kunstmessen ebenso wie in der Installationskunst, der Institutionskritik und den Mixed-Media-Installationen fortbestehen oder vielmehr „funktionieren“ – die triumphale Verkündung des „postmedialen Zeitalters“.“⁴⁹²

Etwa zur selben Zeit, als sich Broodthaers‘ Adler sozusagen einem Phönix gleich aus der Asche erhob, „veranlaßte [der Film] eine etwas jüngere Generation von Theoretikern, seinen Träger gemäß dem Ideenkomplex des ‚Apparats‘ zu definieren.“⁴⁹³ Jener filmische Apparat beruht auf der Interdependenz heterogener Elemente, „die nicht aneinander rühren konnten,

⁴⁸⁶ Krauss 2008, S. 9. Original englisch in: Krauss 2000, S. 7: „[...] since a medium is purportedly made specific by being reduced to nothing but its manifest physical properties [...]“

⁴⁸⁷ Ibid., S. 17. Original englisch in: Krauss 2000, S. 12: „[...] the triumph of the eagle announces [...] the termination of the individual arts as medium-specific; and it does so by enacting the form that this loss of specificity will now take.“

⁴⁸⁸ Ibid., S. 19. Original englisch in Krauss 2000, S. 15: „In the intermedia loss of specificity to which the eagle submits the individual arts, [...]“

⁴⁸⁹ Ibid., original englisch in Krauss 2000, S. 15: „[...] the bird’s privilege is itself scattered into a multiplicity of sites – each of them now termed ‘specific’ – [...]. To this end, they will have recourse to every material support one can imagine, from pictures to words to video to readymade objects to film.“

⁴⁹⁰ Ibid., original englisch in Krauss 2000, S. 15: „[...] reduced to a system of pure equivalency by the homogenizing principle of commodification, the operation of pure exchange value from which nothing can escape and for which everything is transparent to the underlying market value for which it is a sign.“

⁴⁹¹ Ibid., S. 21. Original englisch in Krauss 2000, S. 20: „[...] which simultaneously implodes the idea of an aesthetic medium and turns everything equally into a readymade that collapses the difference between the aesthetic and the commodified, has allowed the eagle to soar above the rubble and to achieve hegemony once again.“

⁴⁹² Ibid., original englisch in Krauss 2000, S. 20: „Triumphantly declaring that we now inhabit a post-medium age [...]“

⁴⁹³ Ibid., S. 32. Original englisch in Krauss 2000, S. 24–25: „[...] one that led a slightly later generation of theorists to define its [the film’s specificity] support with the compound idea of the ‘apparatus’ [...]“

ohne selbst berührt zu werden.“⁴⁹⁴ Die „konstitutive Heterogenität“⁴⁹⁵ mündet schließlich in Video und Fernsehen. In ihnen manifestiert sich das Ende der Medienspezifität als ein diskursives Chaos, eine Ungleichartigkeit von Aktivitäten, die nicht als zusammenhängend theoretisch gefasst oder mit einem Wesen oder Einheit stiftenden Kern begriffen werden können: „Mit dem Fernsehzeitalter, so tönte es, treten wir in den postmedialen Zustand ein.“⁴⁹⁶ Auch Broodthaers zeigt intensives Interesse an jenem filmischen Apparat, mit dem ein Medium vor Augen geführt wird, „dessen Spezifik in seiner Verfasstheit als von sich selbst Differierendem liegt.“⁴⁹⁷ „Seine [eigenen] Arbeiten beweisen Einsicht in die Tatsache, dass der filmische Apparat eine Assemblage diskursiver und technischer Faktoren darstellt, der für verschiedene Modi der Artikulation offen ist“, jedoch „wird die materielle Spezifität des Films nie geleugnet.“⁴⁹⁸ Die aggregative Konstitution des Films artikuliert sich durch das Zusammenschließen von Trägern und der Schichtung von Konventionen, womit dieser zum Paradebeispiel für die differenzielle Gestalt der Medien avancierte. Abschließend resümiert Krauss: „Erstens: die Spezifik der Medien, selbst der Medien der Moderne, muß als differenziell, als von sich selbst differierend verstanden werden, weshalb die Schichtung bestimmter Konventionen niemals einfach in die reine Körperlichkeit ihres Trägers kollabiert.“⁴⁹⁹

Das antike *Decorum* erhob seit seiner frühesten Nennung Anspruch auf eine transdisziplinäre Gültigkeit: Angemessenheit in Rhetorik, Ethik, Ästhetik und Architektur. Vitruv modifiziert den Begriff zum *Decor* und nobilitiert ihn zu einer Grundgröße der Baukunst, der aber ebenso auf Wandmalerei wie auf gesellschaftliches Verhalten umzulegen ist. Demnach handelt es sich hierbei um einen zutiefst intermedialen, transdisziplinären Begriff – der sich in völliger Lossagung von jeglicher Art der Mediengebundenheit formuliert. Dieser Terminus zielt nicht auf eine Medienspezifität, die sich der Extraktion eines Wesenhaften verschreibt, sondern bezeichnet die Notwendigkeit des individuell Adäquaten. Freilich wird damit auch eine Form von Spezifität angesprochen, allerdings in einem erheblich breiteren Sinne als jenem der absoluten Ausrichtung auf die tragende Materialität. Die Stoßrichtung des Begriffs *Decor* ist keine linear vektorielle, sondern vielmehr eine auf mehreren Ebenen operierende, spektrale.

⁴⁹⁴ Krauss 2008, S. 33. Original englisch in Krauss 2000, S. 25: „The parts of the apparatus would be like things that cannot touch on each other without themselves being touched; [...]“

⁴⁹⁵ Krauss entlehnt den Begriff von Samuel Weber. Ibid., S. 40. Original englisch in Krauss 2000, S. 31.

⁴⁹⁶ Ibid., S. 40. Original englisch in: Krauss 2000, S. 26: „In the age of television, so it broadcast, we inhabit a post-medium condition.“

⁴⁹⁷ Ibid., S. 57. Original englisch in: Krauss 2000, S. 44: „[...] that the filmic apparatus presents us with a medium whose specificity is to be found in its condition as self-differing.“

⁴⁹⁸ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 30.

⁴⁹⁹ Krauss 2008, S. 69. Original englisch in: Krauss 2000, S. 53: „First, that the specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support.“

Durch seine seit jeher angelegte Interdisziplinarität vermag der *Decor* zwar auf die jeweilige Materialität zuzugreifen, tut dies allerdings in einer in gewissem Sinne distanzierten Mehrdimensionalität – als Botschafter des Postmedialen. Die Eroberung in London erteilte so gesehen der Medienspezifität eine ebenso eindeutige Absage wie dies der *Decor*-Begriff tut. Ebenso fokussiert Broodthaers' *Décor* nicht eine tragende Materialität, sondern deren gleichwertige Vielheit und verkörpert damit auch eine differenzielle Spezifik der Postmedialität. Gleichzeitig bleiben *Decor* und *Decorum* jedoch, den Ansprüchen der Angemessenheit Folge leistend, in gewisser, allerdings ‚distanzierter‘ Form dieser tragenden Materialität verpflichtet.⁵⁰⁰ Demzufolge wäre der Begriff, unter diesem Gesichtspunkt jedenfalls, auch dort beheimatet, wo Broodthaers anzusetzen gedachte: „...ich glaube trotzdem, daß ich dahin gekommen bin, mich an der Grenze der Dinge auszudrücken, da, wo die Welt der bildenden Künste und die Poesie sich vielleicht, ich würde nicht unbedingt sagen, treffen können, aber an der genauen Grenzlinie, in der sie beide aufgehen.“⁵⁰¹ Broodthaers Konzeption einer Grenzlinie hat demnach weniger mit einer Grenze und einer Linie denn mit der Symbolik des Aufgehens in einer Postmedialität beziehungsweise Postdisziplinarität zu tun. Diese Broodthaers'sche Grenzlinie des Ineinander-Aufgehens markiert auch der *Décor*.

Décor, das Kapitalistische

„[...] es ist klüger vorherzusehen, daß wir kapitalistisch sein werden, [...], daß wir von den tiefen Strukturen des Systems überwältigt werden und daß wir notwendigerweise die kapitalistische Struktur wieder einrichten.“⁵⁰² Broodthaers lässt keinen Zweifel darüber, wie sehr er von der Unausweichlichkeit des Kapitalismus und seinen Mechanismen überzeugt und sich deren gewahr war. Der Verkauf seines Museums auf der Kunstmesse in Köln ist hierfür als prominentes Beispiel anzuführen: Einem ontologisch der Kommodifikation verpflichteten Ort, den Broodthaers als heutige Realität identifiziert. Die Protestbewegungen von 1968 standen unter dem Stern einer massiven Kulturkritik, die auch eine Kritik der kapitalistischen Ordnung formulierte. Die Anpassung, Einpassung und Unterordnung von Kultur und Kunst in das kapitalistische System resultierte im beständigen Fortschreiten der Warenwerdung. Die offensichtlichsten Ausprägungen dieser Entwicklungen zugunsten des Kapitalismus stellen

⁵⁰⁰ Diderot etwa kritisiert genau diese „Gattungsspezifität“ des Begriffs *Decorum*. Vgl. Pochat 1986, S. 415.

⁵⁰¹ Gespräch zwischen MV und Marcel Broodthaers, 1974. – In: Dickhoff 1994, S. 151. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 108: „[...] là où le monde des arts plastiques et le monde de la poésie peuvent éventuellement, je ne dirais pas se rencontrer, mais là, à la frontière précise, où ils se départagent.“

⁵⁰² Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 81.

tatsächlich die Überhand gewinnenden Kunstmessen dar, „[...] weil wir auf der Kölner Kunstmesse in der heutigen gesellschaftlichen Realität sind, in ihrem niedrigsten kommerziellen Aspekt.“⁵⁰³ Eine seriöse Infragestellung von Kunst sei unter diesen Bedingungen nur möglich, wenn deren unabwendbare Transformation in Kapital dabei berücksichtigt werde, so Broodthaers.⁵⁰⁴ Wenn Krauss in der Broodthaers'schen Adleroperation ein „Nivellierungsprinzip“ sieht, so wäre dieses als „homogenisierende[s] Prinzip der Warenwerdung“ – als ein der kapitalistischen Kommodifizierung entlehntes Prinzip anzusehen.⁵⁰⁵ Krauss zufolge reproduziert Broodthaers in seinem Adlermuseum also gewissermaßen die etablierten Systeme gesellschaftlich-politischer Ordnungen, die sich letztlich auch die Kunst einverleiben.

Broodthaers attestiert dem „Allerweltsleben“ dieser Kunstmesse, „daß man [dort] Kunst verkauft, Kunst wie eine niedrige Ware.“⁵⁰⁶ Er selbst aber versuche und hoffe, in die Struktur seiner Objekte „eine Art von Fingerzeig ein[zu]schließen, der sagt ‚Bah, ich bin eben hier, aber das ist nicht meine Schuld.‘“⁵⁰⁷ Broodthaers versuchte demnach, seinen Objekten eine Form des Widerstands und der Widersetzung zu verleihen: Werke, die sich gegen eine Vereinnahmung durch jedwede institutionelle Rahmungen zu sträuben. Die Ausstellung im *Institute of Contemporary Arts* ist, wie auch andere Sektionen des Adlermuseums, nicht unbedingt von einer unmittelbaren Verkaufsabsicht getragen. Der „Esprit Décor“,⁵⁰⁸ mit dem Broodthaers die Säle seiner Retrospektiven zu erfüllen sucht, scheint alles in eine Atmosphäre des „ich bin eben hier“ zu hüllen, das eine Einbettung erlaubt, die bis zu einem gewissen Grad auch eine Ausklammerung bedeuten kann.

⁵⁰³ Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1969. – In: Dickhoff 1994, S. 91. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 77: „Ah, mais je me sens bien plus à l'aise à la foire de Cologne que dans mon propre Musée, car sur le Kunstmarkt nous nous trouvons en plein dans la réalité de la société contemporaine, au beau milieu de son système, qui se révèle être basement commercial.“

⁵⁰⁴ Broodthaers, Marcel: Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle. – In: Hakkens 1998, S. 122: „En fait, je ne crois pas qu'il soit légitime de définir l'Art sérieusement, autrement que de considérer la question au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'Art en marchandise.“

⁵⁰⁵ Krauss 2008, S. 19. Original englisch in: Krauss 2000, S. 15: „[...] reduced to a system of pure equivalency by the homogenizing principle of commodification, the operation of pure exchange value from which nothing can escape and for which everything is transparent to the underlying market value for which it is a sign.“

⁵⁰⁶ Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers, 1971. – In: Dickhoff 1994, S. 92. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 77: „Bassement commerciale – je ne veux pas dire que tous ces gens sont odieux, ou vils, mais que l'art est vendu là comme une marchandise méprisable.“

⁵⁰⁷ Ibid.. Original französisch in: Hakkens 1998, S. 78: „Il y a ici deux ou trois objets qui peuvent passer pour une marchandise méprisable, mais j'espère que, par leur structure [sic] ou par les mots qui les entourent, ils contiennent un avertissement qui indique: ‚Je suis là, ce n'est pas de ma faute...‘ j'espère que ce n'est pas moi qui le dis, j'espère que l'objet lui-même l'indique.“

⁵⁰⁸ Broodthaers, Marcel: Notes sur le sujet. – In: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 2/2), o.S.

„Broodthaers‘ Idee des ‚Decor‘ zieht eine Parallele zwischen der Installationspraxis und der Falschheit einer Theaterstaffage [...].“⁵⁰⁹ Der Ausdruck *Décor* wird vor allen Dingen in seiner Alltagsgebräuchlichkeit synonym für Bühnenbild, Theaterdekoration, Kulisse und dergleichen verwendet.⁵¹⁰ Den Aussagen des Kurators der Londoner Ausstellung Barry Barker zufolge, entsprach es zwar nicht den ursprünglichen Intentionen Broodthaers‘, die beiden Räume mit Requisiten zu bespielen – diese Tatsache beruhte auf Schwierigkeiten hinsichtlich der Beschaffung. Jedoch schien ihm dieser Umstand auch nicht zuwider zu laufen, die Not entwickelte sich gewissermaßen zur Tugend.⁵¹¹ Allen ausgestellten Objekten ist dadurch die Funktion als Requisit von vornherein eingeschrieben: Ihre ontologische Bestimmung ist eine dem Theater oder Film dienende. Sichtbar wird dies an den Scheinwerfern, dem zusammengeklappten Sonnenschirm oder den Grasmatten – Elemente, die den Schein deutlich werden lassen und die Broodthaers wie bedacht platzierte Indizien zwischen den Objekten verstreut. Den Anschein eines Ready-Mades wahrend, durchwandern die ausgestellten Objekte eine Art Kreisbewegung: Durch ihre Funktion als Kulisse ihren ursprünglichen Funktionszusammenhängen längst entrissen, werden sie in einen Kunstwerkzusammenhang eingebettet, um dort wiederum als Kulisse für den Film *La Bataille de Waterloo* zu fungieren, wobei sie dabei gleichermaßen ersterem verpflichtet bleiben. Die Requisiten bleiben demnach ihrer Verfrachtung zum Trotz Requisiten, widerständig demnach: Broodthaers inszeniert mit den Materialien der Theaterproduktion – mit Objekten des *Décor* – auch eine Bühne für die Musealität. Nicht außer Acht gelassen werden darf hierbei der funktionale Aspekt, den *Décor* mit sich bringt: *Décor*, das meint auch Kulisse, Bühnendekoration – Theaterstaffage.

Décor, das Repräsentative

Indem *Décor* eine Anpassung oder Angepasstheit artikuliert, ist er immer schon von einer gewissen Ausrichtung auf das Äußere geprägt. Die eingeforderte Adäquatheit umfasst nicht nur innere Qualitäten, sondern auch die äußere Erscheinung, so gibt beispielsweise Vitruv

⁵⁰⁹ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 32.

⁵¹⁰ Broodthaers verwendet den Begriff synonym mit Kulisse in seinen Anweisungen für das Happening Pop Show 1965. Gilissen/Lange 2003, S. 306: „1. *idée et décor*. En début de séance, tous les éléments du show sont presents au public. A partir de ce moment, ils ne quittent plus la scène. Ce sera possible grâce un décor qui joue un rôle actif.“

⁵¹¹ Vgl. Barker, Barry: *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*. – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 274–275.

detaillierte Anleitungen für die Gestaltung der den jeweiligen Gottheiten entsprechenden Tempel.⁵¹² Nicht zuletzt in dieser Hinsicht erweist sich der *Décor* als relevant für adäquate Formen und angemessene Arten von Repräsentation. Das Museum, entwachsen aus Wunderkammern und Gemäldesammlungen, stellt hierbei eine grundlegende Spielform der Repräsentation dar. Durch die Öffnung der zunächst noch privaten Schatzkammern einerseits und durch den Anspruch auf Wissensgenerierung und Anrecht auf den Entscheid über Kanonisierung andererseits, vermag diese Institution die Konstruktion von Geschichte in vielerlei Hinsicht maßgeblich mitzubestimmen. Die Präsentation im vorerst halb-öffentlichen Raum bindet die Exponate in einen grundlegend repräsentativen Kontext ein. Diese Nobilitierung erfüllt die Objekte mit der Atmosphäre der Repräsentation, infiltriert sie ihnen. Eingebettet in einen neuen Funktionszusammenhang wird der ‚alte‘, vielleicht alltägliche, ‚allerweltliche‘ Nutzen obsolet und in eine geschichtsträchtige Repräsentantenrolle verwandelt.

Als Johannes Cladders eine Entlehnungsanfrage die erste Sektion des Adlermuseums betreffend an Broodthaers stellte, meinte dieser, er könne ihm lediglich den *Décor* seines Museums anbieten.⁵¹³ Der *Décor*, das sind bei Broodthaers also auch die Exponate des Museums – unter anderem in ihrer repräsentativen Funktion. In der ersten Sektion des Adlermuseums wären dies die Postkarten und Kisten, in London die Requisiten. Insbesondere im „Raum des 19. Jahrhunderts“ werden die Reminiszenzen an klassische, museale Strukturen offensichtlich. Doch auch im „Raum des 20. Jahrhunderts“ sind sie evident, man denke etwa an Installationen oder Environments. Es ist eine repräsentative Atmosphäre, die in allen diesen *Décors* mitschwingt, beim Adlermuseum vielleicht auf offensichtlichere Weise als in London. Hier allerdings wird sie an mancher Stelle ad absurdum geführt und somit konsequent – der durchgeführten Kreisbewegung der Objekte folgend – weitergedacht. Augenscheinlich nicht repräsentative, repräsentationswürdige Objekte wie Sonnenschirme oder Holzfässer werden – Kostbarkeiten gleich, mit denen man sich zu repräsentieren sucht – präsentiert, und dies ausgerechnet auf Kunstgrasmatten. Ist es der Schein, der hier repräsentiert wird, oder die Scheinhaftigkeit der Repräsentation, die sich allzu offenkundig präsentiert?

⁵¹² Vgl. Vitruv 1981, I, II., S. 39.

⁵¹³ Fundació Antoni Tàpies 1997 (Ausst.Kat.), S. 74. „Broodthaers wrote to Harten offering to lend two packing cases, several postcards and a slide projection, ‘representing the decor that you know’ [...]”

Das Format der Weltausstellung ist seit seiner Einführung 1851 bestimmt von dem Anspruch einer umfassenden Leistungsschau in nationaler Distinktion. Dabei werden vor allem technische und kunsthandwerkliche Fähigkeiten präsentiert: eine gewissermaßen immer schon interdisziplinär ausgelegte Veranstaltung. Broodthaers, der selbst immer wieder seine belgische Herkunft betont,⁵¹⁴ setzt sich in zahlreichen seiner Arbeiten mit der Thematik nationaler Identität, deren Bestimmungen und Konstruktionen, auseinander. Auch im Zuge seiner Auslandsaufenthalte äußert er sich immer wieder zu seinem jeweiligen Aufenthaltsort – beispielsweise: „Berlin war für mich eine sonderbare Stadt. [...] Ich hätte mehr darüber wissen wollen.“⁵¹⁵ – und zeigt intensives Interesse an der Kultur des Landes, in dem er sich aufhält. Es ist anzunehmen, dass Broodthaers‘ Sichtweise auf die belgische Identität maßgeblich durch seine Erfahrungen und Erlebnisse im Zuge seiner Anstellung an der Weltausstellung Brüssel 1958 geprägt wurde. Für das Land Belgien stellte diese Weltausstellung – wie für jede andere Nation auch – eine Gelegenheit der Zurschaustellung der ihr eigenen, technischen und künstlerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, aber auch der Präsentation und Inszenierung einer vorbildhaften, zukunftsgerichteten und vereinten Nation dar. Mit dem Atomium, entworfen von Ingenieur André Waterkeyn, baute man ein neues Wahrzeichen für Brüssel: „[...] une construction spectaculaire qui constituât un symbole et fût aussi pour l’industrie belge comme une consécration de son savoir.“⁵¹⁶ Belgien bestritt seine Weltausstellung allerdings in gewisser Hinsicht als Doppelnation – mit seinen Kolonien Kongo und Ruanda-Urundi. Dieser zunächst ungewöhnlich erscheinenden Gewichtung liegt wohl auch das Begehren zugrunde, die Geschichte Belgiens bis zu einem gewissen, möglichen Grade umzuschreiben. Man teilte die Weltausstellung, wie später Broodthaers sein Adlermuseum, in Sektionen ein, einen Teil der *Section Congo* bildete *Le Jardin Tropical*.⁵¹⁷ 16 Jahre später pflanzt Broodthaers seinen ersten Wintergarten im *Palais des Beaux-Arts* in Brüssel, für den die Rezeption die Kolonialgeschichte Belgiens sowie den Glaspalast der Londoner Weltausstellung als Hauptreferenzen heranzieht, doch auch die Brüsseler Weltausstellung scheint hier Einfluss auf Broodthaers‘ Schaffen genommen zu haben. Die

⁵¹⁴ Broodthaers, Marcel: Notes sur le sujet. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 2/2), o.S.: „N’oubliez pas que je suis Belge de franche origine.“

⁵¹⁵ Broodthaers, Marcel: Das Wort Film? – In: Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes 1975 (Ausst.Kat.), o.S.

⁵¹⁶ L’Atomium. – In: Commissariat général du Gouvernement près l’Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958/a (Ausst.Kat.), S. 26 f.

⁵¹⁷ Vgl. Le jardin Tropical – In: Commissariat général du Gouvernement près l’Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958/a (Ausst.Kat.), S. 81 ff.

Palmen der Londoner Ausstellung weisen durch ihre Situierung eine zusätzliche Konnotationsebene mit Paxtons *Crystal Palace* auf, der sich als technisches Glaswunder und Wahrzeichen der Londoner Weltausstellung in die englische Geschichte einschrieb, symbolisierte sich in dem Gebäude doch auch die „Leistungsfähigkeit von Gesellschaft und Wirtschaft“ Englands in einer bewegten Zeit.⁵¹⁸ Weiters werden die Palmen den Ansprüchen einer klassischen Retrospektive gerecht, entstammen sie doch einer Werkgruppe aus dem Œuvre Broodthaers'. Damit werden die Palmen, 1958 gewissermaßen auch zur Restauration belgischer Geschichte eingesetzt, zum Sinnbild für gesellschaftliche Entwicklungen: Einerseits repräsentieren sie – noch immer – die belgische Kolonialgeschichte und somit einen Teil belgischer Identität, andererseits stehen sie für den technischen Fortschritt Englands ein, den Paxtons Glaspalast eindrucksvoll zur Schau stellte. Darin inbegriffen sind wechselseitige Analogien, Entsprechungen und Gemeinsamkeiten der beiden Nationen – etwa der Herrschaft Englands in Indien oder dem Atomium in Brüssel. Auch die Broodthaers'schen Palmen transportieren diese historischen Befrachtungen – in schmucklosen, unverkleideten, terrakottafarbenen beziehungsweise schwarzen Plastiktöpfen auf Matten aus *Kunstgras*.

Décor, das Räumliche

Mit dem *Crystal Palace* wurde ein Markstein in der Geschichte der Glasbaukunst gesetzt, der für lange Zeit in den Orangerien, Wintergärten und Glashäusern fortwirken wird. Friedrich Wilhelm II. ließ beispielsweise die wohl bekannteste Arkadie Preußens, die Pfaueninsel nahe Berlin, landschaftlich und architektonisch neu gestalten und revitalisieren.⁵¹⁹ Neben einem *Winterhaus für fremde Vögel* von Albert Dietrich Schadow wurde auch ein Gewächshaus mit Palmen aller Art erbaut,⁵²⁰ die wild-romantische Insel entwickelte sich zum beliebten Ausflugsziel des Bürgertums. Noch heute mutet die Insel wie ein verträumtes Paradies an, in dem die Zeit auf wundersame Weise stehen geblieben ist. In einem Brief an Karl Ruhrberg schreibt Broodthaers 1973 aus London: „Es gibt auch die Pfaueninsel, wo der romantische Charakter beschrieben werden könnte als Charakter, oder besser noch, als ein fundamentaler Dekor der Stadt.“⁵²¹ In dieser Insel kulminiert nicht nur repräsentatives, komfortables und

⁵¹⁸ Niedhart 1987, S. 55 f.

⁵¹⁹ Vgl. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012/c.

⁵²⁰ Vgl. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012/b sowie dies. 2012/a.

⁵²¹ Museum Ludwig Köln 1980 (Ausst.Kat.), S. 17. Original französisch in: Ibid., S. 17: „Il y aussi l'île des Paons où le caractère romantique pourrait être peint comme un caractère, mieux comme un décor fondamentale de la ville.“

schmückendes Gedankengut: Räumlich gesehen steht sie – wie die Wintergärten – an einem eigentümlichen Übergang. Hier manifestiert sich „die Grenzlinie“, so möchte man in Anlehnung zu Broodthaers sagen, in der Öffentlichkeit und Privatheit „beide aufgehen“.⁵²² Jene Orte des sozusagen unheimlichen Dazwischen avancierten im 19. Jahrhundert und beginnenden 20. Jahrhundert zu den neuen Statussymbolen der westeuropäischen Gesellschaft. Analog zu den Wintergärten in einer Nische zwischen den traditionellen Raumkategorien angesiedelt, stellen auch die Museen schon immer Zwischenorte dar. Sie sind, ursprünglich geschlossen und privat, zunächst nur einer privilegierten Elite zugänglich. Später werden sie zusehends für die breitere Öffentlichkeit geöffnet, bleiben jedoch ihrem Dasein im Dazwischen unweigerlich verpflichtet. Zwar oftmals als öffentlicher Raum eingestuft und auch als solcher genutzt, können sie ihrem Status, der ihnen inhärenten, sozusagen ontologischen Raumstruktur, nicht entfliehen. Ebenso wenig kann der Terminus *Décor* vorgegebenen Ordnungen entfliehen, er vermag sie allerdings mitgestalten – durch das Ansetzen an ihren Rändern, den oftmals unbemerkten Orten des Dazwischens. Mit seinen *Décors* erobert Marcel Broodthaers diese spezifischen Räume, die sich in ständiger Oszillation zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, zwischen Präsentation und Verborgenheit, zwischen Außen und Innen befinden.

Décor, das Schmückende

Die angesprochenen Ränder, an denen das *Decorum* als Oberst der Angepasstheit regiert, betreffen oftmals Aspekte des Schmucks, der Zierde, der Gestaltung – man denke an Vitruvs Konzeption mit den verschiedenen Tempelausführungen.⁵²³ Wenngleich der Schmuck, an Gebäuden zum Beispiel, gerne als Beiwerk abgetan wird, so birgt dieser Luxus des Zusätzlichen eine ungemeine Ausdruckskraft, Wirkmächtigkeit und damit emanzipatorisches Potential. Als Zierde von jeglicher Funktionsgebundenheit befreit, wird dem ‚Parergon Dekor‘⁵²⁴ in dieser Hinsicht eine gewisse Narrenfreiheit, die zugleich einen oftmals unterschätzten Spielraum eröffnet, eingeräumt.

⁵²² Vgl. Gespräch zwischen MV und Marcel Broodthaers, 1974. – In: Dickhoff 1994, S. 151: „[...] da wo die Welt der bildenden Künste und die Poesie sich vielleicht, ich würde nicht unbedingt sagen, treffen können, aber an der genauen Grenzlinie, in der sie beide aufgehen.“ Original französisch in: Hakkens 1998, S. 108: „[...] là où le monde des arts plastiques et le monde de la poésie peuvent éventuellement, je ne dirais pas se rencontrer, mais là, à la frontière précise, où ils se départagent.“

⁵²³ Vitruv 1981, I, II., S. 39.

⁵²⁴ Jacques Derrida führt den Begriff den *Parergon*, der hier weitergedacht werden könnte, im Kontext der Malereitheorie ein. Derrida, Jacques: Das Parergon. – In: Derrida 2008, S. 56 f.

In seinen *Décors* bedient Broodthaers sich in mehrerlei Hinsicht des Vokabulars der Bourgeoisie, vor allem jenes der innenarchitektonischen Gestaltung, man denke etwa an die gerahmten Stiche in den Wintergärten oder die edwardischen Kerzenhalter und Stühle: „Broodthaers‘ Idee des ‚Décor‘ zieht eine Parallele zwischen der Installationspraxis und [...] den dekorativen Arrangements einer bürgerlichen Wohnung, [...]“⁵²⁵ Ein Interieur, zweifelsohne mit repräsentativem Gehalt, das aber zugleich, ein Moment der Kritik, der Zustimmung oder des Zweifels aufzunehmen vermag. Dieses dekorative Interieur teilt, manchen modernen Definitionen zufolge, mit der Kunst vor allen Dingen eines: die Funktionslosigkeit und die völlige Lossagung von jeglichem, nicht zuletzt alltäglichen Nutzen. Broodthaers stand dieser Ansicht der scheinbar reinsten Ausformung des Luxuriösen offenbar skeptisch gegenüber: „Die Kunst ist eine Gefangene ihrer Phantasmen und ihrer Funktion als Magie. Sie hängt an unseren bürgerlichen Wänden als ein Zeichen der Macht.“⁵²⁶ In London, so ließe sich daraus folgern, meint *Décor* auch eben jene „Zeichen der Macht“, die hier die Wände und Räume des Museums zieren. Die Nische der Dekorhaftigkeit lässt jedoch den Keim der Hoffnung auf ein Entrinnen aufkommen: Sie befreit nicht nur von disziplinären Verpflichtungen und räumlichen Ordnungsschemata, sondern auch von der Bindung an eine Funktionalität – und somit von institutionellen Rastern und kapitalistischen Kommodifizierungsmechanismen.

Décor, das Funktionale

Décor, so schreibt Broodthaers im Katalog der Pariser Retrospektive, das hieße, das Objekt oder die Malerei an eine reelle Funktion zu restituieren,⁵²⁷ womit er den Begriff *Décor* eng an einen Funktionszusammenhang knüpft. Die Objekte der Londoner Retrospektive, so ließe sich leicht argumentieren, stehen als Kulisse in einem funktionalen Kontext, besitzen also einen tatsächlich nachvollziehbaren Nutzen. Zusätzlich verdoppelt wird dieser durch die Entlehnung der Objekte aus dem Kontext eines Kulissenverleihs, in dem sie ‚eigentlich verankert‘ sind. Ist die Kunst, nach Broodthaers‘ Ansicht, unweigerlich der ‚Unausweichlichkeit der Kommodifizierung‘, einem ‚Warenwerdungszwang‘ ausgeliefert, so scheint der *Décor* nicht im „eigentlichen Sinne Zweck“ zu sein dahingehend, als dass er dem Objekt zwar eine Funktion einschreibt, dieses aber deshalb nicht auf diesen Zweck reduziert. Die primäre

⁵²⁵ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 32.

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ Broodthaers, Marcel: Notes sur le sujet. – In: Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou 1975, (Ausst.Kat. 2/2), o.S.: „C’est-à-dire de restituer à l’objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n’étant pas une fin en soi.“

Funktionalität als Kulisse hakt sozusagen diesen Punkt ab, es ist letztlich logisch, dass das Objekt nun „nicht [mehr] als Kunstwerk“ zu betrachten ist. *Décor* – also Kulisse – zu sein, erteilt damit die ‚Erlaubnis zum Dasein‘ in einem neutralen, von den Kommodifizierungszwängen, denen die Kunst ausgeliefert ist, befreiten Randbezirk. In den Funktionszusammenhang der Bühnenhaftigkeit eingeschleust, bleibt das Objekt nicht länger Kunstwerk und kann somit dem Mechanismus der Warenwerdung entrissen werden, obwohl es gleichzeitig selbstverständlich auch Teil der Ordnung bleiben muss: Schließlich ist es – immer noch – Exponat einer Kunstaussstellung. Diese Spekulation einer Doppelfunktionalität läuft auf die Frage der Schirmherrschaft hinaus: Michael Comptons Vermutung, dass das Konzept für den Film schon vor der tatsächlichen Installation existierte, würde ein Weiterspinnen dieses Gedankens erlauben und das Objekt in ein interterritoriales, vielleicht tatsächlich neutrales Gebiet katapultieren.⁵²⁸ Allerdings muss berücksichtigt werden, dass sich die Londoner Objekte vielmehr in der unausweichlichen, unentrinnbaren Bewegung einer steten Oszillation befinden: zwischen Bühnenelement und Alltagsgegenstand, zwischen Kunstwerk und Kulisse und vice versa. Den *Décor*-Begriff kennzeichnet insbesondere seine historisch gewachsene Eigenschaft der Vieldeutigkeit, die von der Bestimmung des Beiwerks bis zur Beeinflussung des Ganzen reicht. Darin beinhaltet ist eine spezifische Form der Funktionalität, die nicht im eigentlichen, alltäglichen Sinne Zweckmäßigkeit meint, sondern unter Rückbindung an ein wie auch immer geartetes größeres Ganzes zweckfreie Gebiete des Dazwischen zu bespielen vermag und demnach funktionslos und trotzdem funktionell, nutzlos ebenso wie nützlich ist.

Décor, das Widersprüchliche

Mit seiner Ausrichtung auf das ‚größere Ganze‘ charakterisiert den Begriff *Décor* also seine Eigenschaft, Gegensätze und Widersprüche zu vereinen,⁵²⁹ ihnen gewissermaßen den Boden zu bieten, um ineinander aufzugehen. Gegenpole an die Ganzheit anzupassen meint auch, sie in einen sinnvollen Gesamtzusammenhang zu bringen und sie ihrer Gegenläufigkeit zum Trotz eine Einheit bilden zu lassen. Broodthaers verbindet in London zunächst schon inhaltlich zwei allerdings nur scheinbare Widersprüche – Krieg und Komfort. Das heißt: Er veranschaulicht deren vermeintliche Gegensätzlichkeit, auch in Form einer ungewöhnlichen

⁵²⁸ Compton, Michael: La Bataille de Waterloo 1975. – In: Michael Werner Gallery 2007 (Ausst.Kat.), S. 26.; Ähnliches suggeriert auch Barry Barkers Essay schon durch seine Betitelung. Barker, Barry: *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers. Préparatifs pour un film.* – In: Dabin/David 1991 (Ausst.Kat.), S. 274.

⁵²⁹ Vgl. Mildner, Ursula: *Decorum* – In: Ueding 2012, S. 423.

Dokumentation oder Nachstellung der gesellschaftlich-sozialen Situation, man denke etwa an den sich anbietenden Vergleich der Verfolgung der Kriegsgeschehnisse in den beiden Jahrhunderten. Allerdings zielt das Arrangement der Objekte in London nicht dezidiert auf einen Vergleich ab, sondern ermöglicht ein Gegenüber ebenso wie ein Nebeneinander oder Nacheinander. Gleiches gilt für die Heterogenität der versammelten Objekte. Unter der Schirmherrschaft des *Décor* lassen sich Gegenstände unterschiedlichster Disziplinen in einem postmedialen Zustand ebenso wie die scheinbar divergierende Bestimmungen von Kulisse und Kunstwerk etwa oder vorgeblich zuwiderlaufende, inhaltliche Zusammenhänge wie Krieg und Komfort zusammenführen.

Décor, das Fiktive

„Dieses Museum ist ein fiktives Museum.“⁵³⁰ Nahezu provokativ, doch gleichermaßen nüchtern proklamierte Broodthaers sein Adlerprojekt von Anfang an als ein Unternehmen des Scheins. In diesem Scheinbild eines Museums reproduzierte Broodthaers penibel alle Aktivitäten tatsächlicher Museen: angefangen bei der Öffentlichkeitsarbeit über Organisation und Ausstellungskonzeption bis hin zum bürokratischen Apparat im Hintergrund.⁵³¹ Kurz gesagt: eine eindrucksvolle Reproduktion des musealen Rahmenwerks. Eindeutig nicht fiktional jedoch waren die Exponate der einzelnen Sektionen: Die frühesten Sektionen bespielte Broodthaers mit Postkarten, die in ihrer ‚Reproduziertheit‘ nichtsdestotrotz ‚aufrichtig‘ sind. Später arbeitete er mit Originalwerken der *Düsseldorfer Schule*. Gleiches ist auch für die *Section des Figures* festzustellen, die allerdings ebenso eine eindrucksvolle Vorführung der Möglichkeiten darstellt, die Broodthaers mit seinem fiktiven Museum eroberte. Für die Operation der Negation und in weiterer Folge der Aushöhlung des Museums mittels des Widerspruchs „Dies ist kein Kunstwerk“ war es strukturell in gewisser Hinsicht unabdingbar, mit Originalen zu arbeiten. In London allerdings nicht (mehr): Hier präsentiert Broodthaers Bühnenelemente als Exponate, die den Trug gewissermaßen verinnerlicht haben. Broodthaers verlässt mit der Schließung des Adlermuseum das sichere Terrain eines Museums und damit auch das Territorium der Fiktion – um diese in die Ausstellung respektive auf die Objekte zu transformieren. Resultat ist ein Rückkopplungseffekt, bedingt

⁵³⁰ Broodthaers, Marcel: Handzettel. Sections Art Moderne et Publicité, documenta 5, 1972. – Reproduktion in: Marian Goodman Gallery (Hg.) 1995 (Ausst.Kat.), S. 61: „Ce musée est un musée fic[i], handschriftlich gestrichen, Anm. H.B.]tif.“

⁵³¹ Rachel Haidu analysiert die bürokratischen Aktivitäten des Adlermuseums sehr detailliert. Vgl. Haidu 2010, S. 210 f. Zu diesem Zusammenhang stellt Zwirner folgendes fest. Zwirner 1997, S. 108–109: „So reagierte der Dialektiker Broodthaers auf die Ästhetisierung der Bürokratie [...] mit der Bürokratisierung der Ästhetik.“

durch die Kulissenhaftigkeit der Exponate, die sie einerseits ablegen und zugleich beibehalten sowie andererseits leugnen. Krauss resümiert, dass „in Broodthaers‘ Hand [...] Fiktion selbst zu einem [...] Medium [wurde], zu einer [...] Form differenzieller Spezifik.“⁵³² In der Londoner Retrospektive äußert sich dies in der Mannigfaltigkeit der Spielformen von Fiktion, die allesamt in das Arrangement der Objekte eingeflochten sind. Broodthaers gelingt es, eine „Traumwelt“⁵³³ zu erstellen, deren Einzelteile sich mehrdimensional verzahnen lassen. Je nach Lichteinfall wechselt die Ausformung der Fiktionalität, die der Polyeder *Décor*, den man mit der Absicht einer Analyse und letztendlichen Erfassung immer wieder anstrahlt, zur Schau stellt. Die zurückgeworfenen Reflexionen suggerieren schließlich, dass dieses ominöse Konstrukt *Décor* möglicherweise selbst eine Fiktion sein könnte, denn: „[...] une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu’elle cache.“⁵³⁴

⁵³² Krauss 2008, S. 69. Original englisch in: Krauss 2000, S. 53: „In Broodthaers’s hands, fiction itself became such a medium, such a form of differential specificity.“

⁵³³ De Bruyn, Eric: Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle. – In: Jansen [et al.] 2010 (Ausst.Kat.), S. 32.

⁵³⁴ Broodthaers, Marcel: Handzettel. Sections Art Moderne et Publicité, documenta 5, 1972. – Reproduktion in: Marian Goodman Gallery 1995 (Ausst.Kat.), S. 61.

7. Schlussbemerkung. *Décor (Brass Cannon)*, 1975.

Golden schimmert die kleine Kanone, die tatsächlich in Messing gegossen ist, im Licht (Abb. 62).⁵³⁵ Durch die starke formale Ähnlichkeit – diese kleine Kanone ist eine Rekonstruktion jener, die bei der Schlacht von Waterloo zum Einsatz kamen – wirkt sie wie eine Miniaturausgabe der beiden in London 1975 ausgestellten Kanonen: Das zwischen zwei großen Rädern mit kräftigen Speichen montierte Kanonenrohr wirkt fast überproportional groß, ein nach hinten abstützender Fuß verhindert, dass das Gerät aus dem Gleichgewicht gerät und kippt. Im Kanonenrohr befindet sich fein säuberlich zusammengerollt und erst auf den zweiten Blick ersichtlich ein Stückchen Papier. Auf der Vorderseite des Zettelchens steht handgeschrieben: „Décor.“ (Abb. 63), recto eine Widmung, ebenfalls in der Handschrift Broodthaers': „To Roland Penrose. Cordially. M. Broodthaers. 6th July 75“⁵³⁶ (Abb. 64).

Broodthaers widmete diese Arbeit, die während der Ausstellung *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* entstand, dem englischen Künstler, Kunsthistoriker und Galeristen Roland Penrose, der Mitglied der englischen Surrealisten und außerdem Mitbegründer des *Institute of Contemporary Arts* war. In der Biographie dieses Mannes finden sich einige für die Londoner Ausstellung maßgebliche Aspekte vereint, vor allen Dingen steht Penrose in enger Verbindung mit dem Ausstellungsort, dessen Geschichte und Genese. Es ist vorstellbar und sogar durchaus wahrscheinlich, dass Broodthaers selbst Penrose die Kanone als Geschenk überreichte, allerdings gibt es meinen Recherchen zufolge keine schriftlichen Aufzeichnungen über eine persönliche Begegnung der beiden.

Eingerollt, im Lauf der Kanone verborgen, platzierte Broodthaers den Zettel mit der Aufschrift „Décor“ im Inneren des Zierdeobjekts. Die Kanone aus Messing entstammt dem Dekorationskontext: Ihre primäre Bestimmung ist es, zu zieren, zu schmücken und zu dekorieren. Ausgerechnet das Innere dieses ‚reinen Dekors‘ beherbergt nun „Décor“ – wohlweislich wählte Broodthaers ausgerechnet diesen Aufbewahrungsort für seinen schriftgewordenen Begriff: An einer Kanonenkugel statt rüstet Broodthaers zu seinem Eroberungsfeldzug mit einer Papierrolle, auf der das Wort *Décor* geschrieben steht. Diese Papierrolle ist, wie ich vorschlagen möchte, Indiz der Broodthaers'schen Konzeption von *Décor*, die sich in der Ausstellung im Londoner *Institute of Contemporary Arts* in mannigfaltiger Form manifestiert. Eine Konzeption, welche der steten, doch flexiblen und individuell wandelbaren Einsatzbereitschaft dieses Begriffs – etwa zur Öffnung eines

⁵³⁵ The Tate Gallery 1980 (Ausst.Kat.), S. 45, sowie Detailangaben zur Arbeit, S. 69.

⁵³⁶ Ibid., S. 45.

Spielraums mit Option auf Wirksamkeit, zur Begründung einer parallelen, die Realität gezielt berührenden Welt der Fiktion oder zur Formulierung von Kritik an und vermittelt bislang unbedachter Orte – nicht nur Rechnung trägt, sondern sie auch zu nutzen weiß. Eine Idee von *Décor*, die ‚eine Ordnung zu dekorieren‘ auch als Möglichkeit diese zu kritisieren denkt. Eine Vorstellung von *Décor* als einem Verfahren, das in seinem Randdasein nicht nur eine Ordnung mitzubestimmen vermag. Eine Konzeption von *Décor*, die der Kunstwerkhaftigkeit zunächst entsagt, um über den Umweg der Funktionalität die künstlerische Artikulation – Kunst – wieder freizuspielen und sie im gleichen Augenblick (wieder) zu fokussieren. *Décor* als das Auge des Wirbelsturms, inmitten einer ruhelosen Welt.⁵³⁷ Konstante und Triebfeder zugleich. Eine Vorstellung dieses Begriffs, die dessen Modifizierung respektive Aktualisierung ebenso umfasst wie die historisch gewachsene Befrachtung, die er mit sich bringt. Mit diesem buchstäblichen *Décor*-Apparat zu Felde rücken zu können, um „in der ausgewählten Taktik das Manöver auf diesem Feld auszutragen,“⁵³⁸ bedingt jedoch zuallererst eines – deren „Conquest by Marcel Broodthaers.“

⁵³⁷ Diese Formulierung lehnt sich an eine Bemerkung Broodthaers‘ in einem Brief an Karl Ruhrberg an. Museum Ludwig Köln 1980 (Ausst.Kat.), S. 12: „Berlin ist eine Zierde in der ruhelosen Welt. Berlin ist das Auge des Wirbelsturms.“ Original französisch in: Ibid. „Berlin est un décor dans le monde agité. Berlin est l’œil de la tempête.“

⁵³⁸ Dix mille francs de récompense. Text nach einem Interview mit Irmeline Lebeer. – In: Dickhoff 1994, S. 127. Original französisch in: Hakkens 1998, S. „L’on retrouve, peut-être, dans la tactique choisie pour engager la manœuvre sur le terrain [...]“

Literaturverzeichnis

ADAMOU 2009

Natasha Adamou: *Décor: A Conquest* by Marcel Broodthaers, (La Bataille de Waterloo), 1975, ICA, London. – In: *rebus*, Issue 4, Autumn/Winter 2009. – URL: <http://www.essex.ac.uk/arhistory/rebus/PDFS/Issue%204/Adamou.pdf> [16.08.2012]

ARCHITEKTURZENTRUM WIEN 2006

Architekturzentrum Wien (Hg.): *Hintergrund 32. Un jardin d'hiver**, präsentiert. – Wien 2006.

AURENHAMMER 2005

Hans H. Aurenhammer: *Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. Zu Leon Battista Albertis Theorie der historia.* – In: *Jahrbuch der Rhetorik*, Sonderdruck, 24/2005. – Tübingen 2005.

BENJAMIN 1936

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* – Frankfurt am Main 2006.

BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM DES DEUTSCHEN AKADEMISCHEN AUSTAUSCHDIENSTES 1975

Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (Hg.): Marcel Broodthaers. *Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin.* – Berlin 1975.

BIALOSTOCKI 1966

Jan Bialostocki: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft.* – Dresden 1966.

BLOTKAMP [ET AL.] 1979

Carel Blotkamp/Marjon van Caspel/Frans Haks/Frank van der Schoor/Jan van Toorn/Martin Visser (Red.): *Museum in motion? Museum in beweging? The modern art museum at issue. Het museum voor modern kunst ter discussie. Ausstellungskatalog.* – 's-Gravenhage 1979.

BONNEFANTENMUSEUM MAASTRICHT 1987

Bonnefantenmuseum Maastricht (Hg.): Marcel Broodthaers in Zuid-Limburg. Maastricht 1987.

BONNEFANTENMUSEUM MAASTRICHT 2012

Bonnefantenmuseum Maastricht: Marcel Broodthaers. 1924, Brüssel – 1976, Keulen. – URL: http://www.bonnefanten.nl/nl/hedendaagse_kunst/collectie/highlights/dossier/artist/13/59
[11.09.2012]

BORGEMEISTER 2003

Rainer Borgemeister: Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen. – Bonn/Berlin 2003.

BOURGEOIS/PALAZZO GRASSI 2011

Caroline Bourgeois/Palazzo Grassi (Hg.): Elogio del Dubbio. In Praise of Doubt. Éloge du Doute. Ausstellungskatalog Punta della Dogana. – Venedig 2011.

BRAGG 2012

Melvyn Bragg: The Peterloo Massacre. – URL: http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/p003k9l7/In_Our_Time_The_Peterloo_Massacre/
[16.08.2012]

BROOK-SHEPHERD 1975

Gordon Brook-Shepherd: Der Pate Europas. Edward VII. König von England. – Zürich 1975.

BROUWER 2002

Marianne Brouwer (Hg.): Dan Graham. Werke 1965–2000. – Düsseldorf 2002.

BUCHLOH 1988

Benjamin H.D. Buchloh: Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. – Cambridge 1988.
(Erstpublikation: October 42, Fall 1987)

BUCHMANN 2007

Sabeth Buchmann: Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica. – Berlin 2007.

COMISSARIAT GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE BRUXELLES 1958/A

Comissariat général du Gouvernement près l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958 (Hg.): L'Architecture, les Jardins et l'Eclairage. Ausstellungskatalog Weltausstellung Brüssel 1958. – Brüssel 1958.

COMISSARIAT GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE BRUXELLES 1958/B

Comissariat général du Gouvernement près l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958 (Hg.): Les Arts. Ausstellungskatalog Weltausstellung Brüssel 1958. – Brüssel 1958.

CRIMP 1996

Douglas Crimp: Über die Ruinen des Museums. – Dresden 1996.

DABIN/DAVID 1991

Véronique Dabin/Catherine David: Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Galerie nationale du Jeu de Paume. – Paris 1991.

DERRIDA 2008

Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei. Herausgegeben von Peter Engelmann. – Wien 2008.

DEUTSCHE WAFFEN- UND MUNITIONSFABRIKEN BERLIN

Deutsche Waffen- und Munitionsfabriken Berlin: Die Selbstlade-Pistole „PARABELLUM“. – URL: <http://www.scribd.com/doc/45841374/Die-Selbstladepistole-Parabellum-DWM-Berlin> [17.04.2012]

DICKHOFF 2008

Wilfried Dickhoff: Esprit *Décor*. Marcel Broodthaers' skulpturale Eroberung in London 1975. – URL: http://www.wilfried-dickhoff.com/abb/pdf/Dickhoff_Esprit-Decor_dt.pdf [31.07.2012]

DICKHOFF 1994

Wilfried Dickhoff: Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge. 1946–1976. Kunst Heute Nr. 12. – Köln 1994.

FOLIE 2008

Sabine Folie (Hg.): Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Ausstellungskatalog Generali Foundation Wien. – Köln 2008.

FOUCAULT 1997

Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte. – München 1997.

FRIEDEMANN 1999

Arne Friedemann: Der Napoleon-Mythos bei Stendhal. – München 1999.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997

Fundació Antoni Tàpies: Marcel Broodthaers. Cinéma. Ausstellungskatalog Fundació Antoni Tàpies. – Barcelona 1997.

GALERIE HAUSER & WIRTH [ET AL.] 1995

Galerie Hauser & Wirth/Galerie David Zwirner/ Dorothea Zwirner (Red.): Marcel Broodthaers – Correspondances, Korrespondenzen. Ausstellungskatalog Galerie Hauser & Wirth, Zürich / Galerie David Zwirner, New York. – Stuttgart 1995.

GALERIE ISY BRACHOT 1990

Galerie Isy Brachot (Hg.): Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Galerie Isy Brachot. – Brüssel 1990.

GALERIE MICHAEL WERNER 1980

Galerie Michael Werner: Marcel Broodthaers. Katalog der Ausstellung vom 3. October bis 5. November in der Galerie Michael Werner. – Köln 1980.

GERMANN 1993

Georg Germann: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. – Darmstadt 1993.

GILISSEN/SNAUWAERT 2006

Maria Gilissen/Dirk Snauwaert: Marcel Broodthaers. Films. Écran d'Art – Screening. – URL: <http://www.argosarts.org/program.jsp?eventid=d4cab4d412a4493881caec93e21177b9&lang=nl> [17.08.2012]

GILISSEN/LANGE 2003

Maria Gilissen/Susanne Lange: Texte et Photos. Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. – Göttingen 2003.

GROOS 2003

Ulrike Groos (Hg.): Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum / videogalerie schum. Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf. – Köln 2003.

HAIDU 2010

Haidu, Rachel: The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976. – Cambridge 2010.

HAKKENS 1998

Hakkens, Anna (Hg.): Marcel Broodthaers. Par lui-même. – Antwerpen/Amsterdam 1998.

PROVINCIE WEST-VLAANDEREN 2009

Provincie West-Vlaanderen/Informatiecentrum Tolhuis: De Haan. – URL: http://www.west-vlaanderen.be/provincie/beleid_bestuur/gemeenten/arr_oostende/Pages/de_haan.aspx [16.08.2012]

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS 2012

Institute of Contemporary Arts: About Us. History. – URL: <http://www.ica.org.uk/23740/About-Us/History.html> [17.08.2012]

JANSEN [ET AL.] 2010

Gregor Jansen/Vanessa Joan Müller/Kunsthalle Düsseldorf/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hg.): Von realer Gegenwart. Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf. – Köln 2010.

KOHLE/SITT 1997

Hubertus Kohle/Martina Sitt/Ruhr-Universität Bochum: Einführung zur Düsseldorfer Malerschule. – URL: <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/projekte/duema/> [16.08.2012]

KÖNIG 2012

Susanne König: Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. – Berlin 2012.

KOSUTH 1969

Joseph Kosuth: Art after Philosophy. (1969). – URL: http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html [20.02.2012]

KRAUSS 2008

Rosalind Krauss: »A Voyage on the North Sea«. Broodthaers, das Postmediale. – Berlin/Zürich 2008.

KRAUSS 2000

Rosalind Krauss: A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition. – New York 2000.

KRUFT 2004

Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. – München 2004.

KULKE 2011

Ulli Kulke: Aus „Waterloo“ wäre fast „Belle Alliance“ geworden. – URL: <http://www.welt.de/kultur/history/article13652918/Aus-Waterloo-waere-fast-Belle-Alliance-geworden.html> [31.07.2012]

KUNSTHALLE BERN 1982

Kunsthalle Bern (Hg.): Marcel Broodthaers (1924–1976). Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern. – Bern 1982.

KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1972

Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): Der Adler vom Oligozän bis heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf. – Düsseldorf 1972.

KUNSTHALLE DÜSSELDORF 2007

Kunsthalle Düsseldorf: Between 1969–73 in der Kunsthalle Düsseldorf. Chronik einer Nicht-Ausstellung. – URL: <http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/index.php?id=227> [15.09.2012]

KUNSTHALLE WIEN [ET AL.] 2003

Kunsthalle Wien/Sabine Folie/Gabriele Mackert/Gerald Matt (Hg.): Marcel Broodthaers – politique poetique. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien. – Wien 2003.

KUNSTMUSEUM BASEL 1975

Kunstmuseum Basel (Hg.): Eloge du sujet. Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel. – Basel 1975.

KUNSTRAUM MÜNCHEN 1992

Kunstraum München (Hg.): Marcel Broodthaers (1924–1976): Objekte, Druckgraphik, Zeichnungen, Bücher. Ausstellungskatalog Kunstraum München. – München 1992.

LEEN 2010

Frederik Leen (Hg.): Marcel Broodthaers. Aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Département d'Art Moderne. – Brüssel 2010.

MALLARMÉ 1992

Stéphane Mallarmé: Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. – München/Wien 1992.

MARIAN GOODMAN GALLERY 2010

Marian Goodman Gallery (Hg.): Marcel Broodthaers. Section Cinéma du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12 Burgplatz, Düsseldorf. 1972. Ausstellungskatalog Marian Goodman Gallery. – New York 2010.

MARIAN GOODMAN GALLERY 1995

Marian Goodman Gallery (Hg.): Section Publicité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Marian Goodman Gallery. – New York 1995.

MICHAEL WERNER GALLERY 2007

Michael Werner Gallery: Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Michael Werner Gallery. – New York 2007.

MICHALKA/MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN 2010

Matthias Michalka/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987. Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. – Köln 2010.

MUSÉE DU LOUVRE 2012

Musée du Louvre: Louis-François Bertin. – URL:

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-francois-bertin> [16.08.2012]

MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN 1981

Museum Boymans-van Beuningen (Hg.): Marcel Broodthaers. 28.1.1924–28.1.1976. Ausstellungskatalog Museum Boymans-van Beuningen. – Rotterdam 1981.

MUSEUM KUNSTPALAST 2012

Museum Kunstpalast: Die Düsseldorfer Malerschule. Einführung. – URL:

<http://www.duesseldorfer-malerschule.com/einfuehrung.html> [16.08.2012]

MUSEUM LUDWIG KÖLN 1980

Museum Ludwig Köln: Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln. – Köln 1980.

NATIONALGALERIE BERLIN 2001

Nationalgalerie Berlin (Hg.): Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers. Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Band 13. – Köln 2001.

NIEDHART 1987

Gottfried Niedhart: Geschichte Englands. Im 19. und 20. Jahrhundert. Band 3. – München 1987.

NOBIS/MEYER 1996

Norbert Nobis (Sprengel Museum Hannover)/Werner Meyer (Städtische Galerie Göppingen) (Hg.): Marcel Broodthaers. Katalog der Editionen. Graphik und Bücher. Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover/Städtische Galerie Göppingen. – Ostfildern-Ruit 1996.

OBERMAYER-MARNACH 1971

Eva Obermayer-Marnach (Red.): Österreichisches Biographisches Lexikon: Luger, Georg. – URL: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_L/Luger_Georg_1849_1923.xml [17.08.2012]

OSTERHAMMEL 2009

Jürgen Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. – München 2009.

PALAIS DES BEAUX-ARTS 1974/A

Palais des Beaux-Arts (Hg.): Carl Andre / Marcel Broodthaers / Daniel Buren / Victor Burgin / Gilbert & George / On Kawara / Richard Long / Gerhard Richter. Ausstellungskatalog Palais des Beaux-Arts. – Brüssel 1974.

PALAIS DES BEAUX-ARTS 1974/B

Palais des Beaux-Arts (Hg.): Catalogue – Catalogus. Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Palais des Beaux-Arts. – Brüssel 1974.

PLATON 2009

Ursula Wolf (Hg.): Platon. Sämtliche Werke. Band 4. Timaios, Kritias, Minos, Nomoi. – 23. Auflage, Hamburg 2009.

POCHAT 1986

Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. – Köln 1986.

POCHAT 2009

Götz Pochat: Kunst, Kultur, Ästhetik. Gesammelte Aufsätze. – Wien/Berlin 2009.

PROJECT HOUGOUMONT 2012

Project Hougoumont. – URL: <http://www.projecthougoumont.com/> [23.04.2012]

REYNOLDS 1997

Jim Reynolds: „Palm Trees Shivering in a Surrey Shrubbery“ – A History of Subtropical Gardening. – URL: <http://www.palms.org/principes/1997/surrey.htm> [16.07.2012]

SCHEERBART 1971

Paul Scheerbart: Glasarchitektur. – München 1971.

SCHITTICH 1998

Christian Schittich (Hg.): Glasbau-Atlas. – Dresden/Basel 1998.

SENATSVERWALTUNG FÜR STADTENTWICKLUNG UND UMWELT 2012/A

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt: Denkmale in Berlin. – URL: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/cgi-bin/hidaweb/getdoc.pl?DOK_TPL=lda_doc.tpl&KEY=obj%2009075495 [20.08.2012]

SENATSVERWALTUNG FÜR STADTENTWICKLUNG UND UMWELT 2012/B

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt: Denkmale in Berlin. Pfaueninsel. – URL: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/cgi-bin/hidaweb/getdoc.pl?DOK_TPL=lda_doc.tpl&KEY=obj%2009045989 [20.08.2012]

SENATSVERWALTUNG FÜR STADTENTWICKLUNG UND UMWELT 2012/C

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt: NSG und NATURA 2000-Gebiet Pfaueninsel. – URL: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/natur_gruen/naturschutz/schutzgebiete/de/nsg/nsg04.shtml [20.08.2012]

SIANO 2002

Wolfgang Siano (Hg.): Rainer Borgemeister. Lokomotive Denken. – Bonn/Berlin 2002.

STÄDTISCHE KUNSTHALLE DÜSSELDORF/SYRING 1990

Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Marie Luise Syring (Hg.): Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. – Köln 1990.

STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM 1994

Stedelijk Van Abbemuseum (Hg.): Marcel Broodthaers. Projections. Ausstellungskatalog Stedelijk Van Abbemuseum. – Eindhoven 1994.

THE PETERLOO MASSACRE 2012

The Peterloo Massacre. Campaign for a fitting memorial to the martyrs of democracy. – URL: <http://www.peterloomassacre.org/campaign.html> [16.08.2012]

THE ROYAL HOUSEHOLD 2012/A

The Royal Household: Edward VII (r.1901–1910). – URL: <http://www.royal.gov.uk/HistoryoftheMonarchy/KingsandQueensoftheUnitedKingdom/Saxe-Coburg-Gotha/EdwardVII.aspx> [16.08.2012]

THE ROYAL HOUSEHOLD 2012/B

The Royal Household: Saxe-Coburg-Gotha. – URL: <http://www.royal.gov.uk/HistoryoftheMonarchy/KingsandQueensoftheUnitedKingdom/Saxe-Coburg-Gotha/Saxe-Coburg-Gotha.aspx> [17.08.2012]

THE ROYAL HOUSEHOLD 2012/C

The Royal Household: Trooping the Colour. – URL: <http://www.royal.gov.uk/RoyalEventsandCeremonies/TroopingtheColour/TroopingtheColour.aspx> [15.08.2012]

THE TATE GALLERY 1980

The Tate Gallery: Marcel Broodthaers. Ausstellungskatalog Tate Gallery. – London 1980.

UEDING 1992

Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 2. - Tübingen 1994.

VITRUV 1981

Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch. – 3. Auflage, Darmstadt 1981.

VON NAREDI-RAINER 1995

Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. – Köln 1995.

WALKER ART CENTER 1989

Walker Art Center: Marcel Broodthaers. Introduction by Marge Goldwater; Essays by Martin Mosebach ... [et. al]. Ausstellungskatalog Walker Art Center Minneapolis. – New York 1989.

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM [ET AL.] 1974

Wallraf-Richartz-Museum/Kunsthalle Köln/Kunst- und Museumsbibliothek/Kölnischer Kunstverein (Veranstalter): Kunst bleibt Kunst. PROJEKT '74. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre. Katalog + Dokumentation. – Köln 1974.

ZWIRNER 1997

Zwirner, Dorothea: Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge. – Köln 1997.

Nachschlagewerke:

ALSCHER [ET AL.] 1968

Ludger Alscher [et al.]: Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. – Leipzig 1968.

BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE 2006

Brockhaus Enzyklopädie, Band 6. – 21. Auflage, Leipzig/Mannheim 2006.

DUDEN 2005

Duden: Das Fremdwörterbuch. – 8. Auflage, Mannheim 2005.

DUDEN 1963

Duden: Das Herkunftswörterbuch. Eine Etymologie deutscher Sprache. – Mannheim 1963.

DUDEN 2012

URL: <http://www.duden.de/zitieren/10059508/2.1> [20.08.2012]

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA 1947

Encyclopædia Britannica, Band 2. – United States 1947.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA 2005

Encyclopædia Britannica, DVD. – London 2005.

KLUGE 2011

Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. – 25. Auflage, Berlin/Boston 2011.

LAROUSSE 2012/A

URL: <http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch-deutsch/ingres> [16.08.2012]

LAROUSSE 2012/B

URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/bis/166276> [09.08.2012]

LAROUSSE 2012/C

URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/d%C3%A9cor/40350>

[04.08.2012]

LAROUSSE 2012/D

URL: <http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch/d%C3%A9cor> [05.08.2012]

OXFORD DICTIONARY 2012/A

URL: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/fount> [20.08.2012]

OXFORD DICTIONARY 2012/B

URL: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/fount--2> [20.08.2012]

OXFORD DICTIONARY 2012/C

URL: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/font--2> [20.08.2012]

OXFORD DICTIONARY 2012/D

URL: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/decor> [21.08.2012]

PONS 2009

Pons Wörterbuch: Studienausgabe Französisch-Deutsch/Deutsch-Französisch. – Stuttgart 2009.

SCRIPTORIUM AM RHEINSPRUNG BASEL 2012

Scriptorium am Rheinsprung Basel: Anglaise – Englische Schreibschrift. URL: <http://www.kalligraphie.com/792-0-Anglaise.html> [16.08.2012]

STOWASSER 1997

Stowasser: Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. – Wien 1997.

THE ENCYCLOPÆDIA AMERICANA 1973

The Encyclopædia Americana. International Edition, Band 8. – United States 1973.

Abbildungen



Abb. 1: Raum des 19. Jahrhunderts, *Décor. A Conquest* by Marcel Broodthaers, Institute of Contemporary Arts, London 1975.

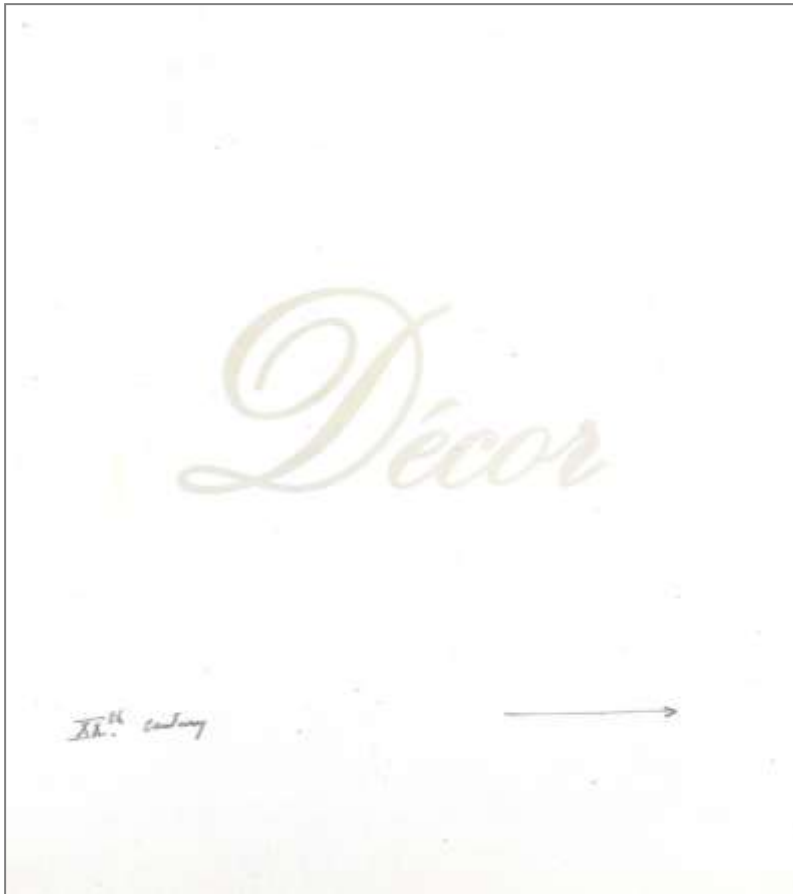


Abb. 2: Décor. XIXth century.



Abb. 3: Raum des 19. Jahrhunderts. Blumenkugel.



Abb. 4: Raum des 19. Jahrhunderts.
Kanone.



Abb. 5: Raum des 19. Jahrhunderts.
Kanone.



Abb. 6: Raum des 19. Jahrhunderts.
Kerzenhalter.



Abb. 7: Raum des 19. Jahrhunderts. Palmen.



Abb. 8: Raum des 19. Jahrhunderts. Stühle.



Abb. 9: Raum des 19. Jahrhunderts. Revolver.



Abb. 10: Raum des 19. Jahrhunderts. Holzfässer.



Abb. 11: Raum des 19. Jahrhunderts. Filmplakat.



Abb. 12: Raum des 19. Jahrhunderts. Spieltisch.



Abb. 13: Raum des 19. Jahrhunderts. Spieltisch. Detail: Hummer und Krabbe.



Abb. 14: Raum des 20. Jahrhunderts.



Abb. 15: Raum des 20. Jahrhunderts. Detail.



Abb. 16: Raum des 20. Jahrhunderts. Puzzle.

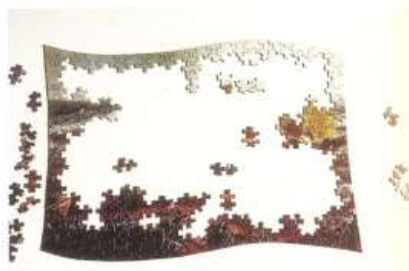


Abb. 17: Raum des 20. Jahrhunderts. Puzzle. Detail: verschiedene Stadien.



Abb. 18: Raum des 20. Jahrhunderts. Vitrine linksseitig.



Abb. 19: Raum des 20. Jahrhunderts. Vitrine linksseitig. Detail: Anleitung für eine Parabellum-Pistole.



Abb. 20: Raum des 20. Jahrhunderts. Vitrine linksseitig. Detail: Revolver.

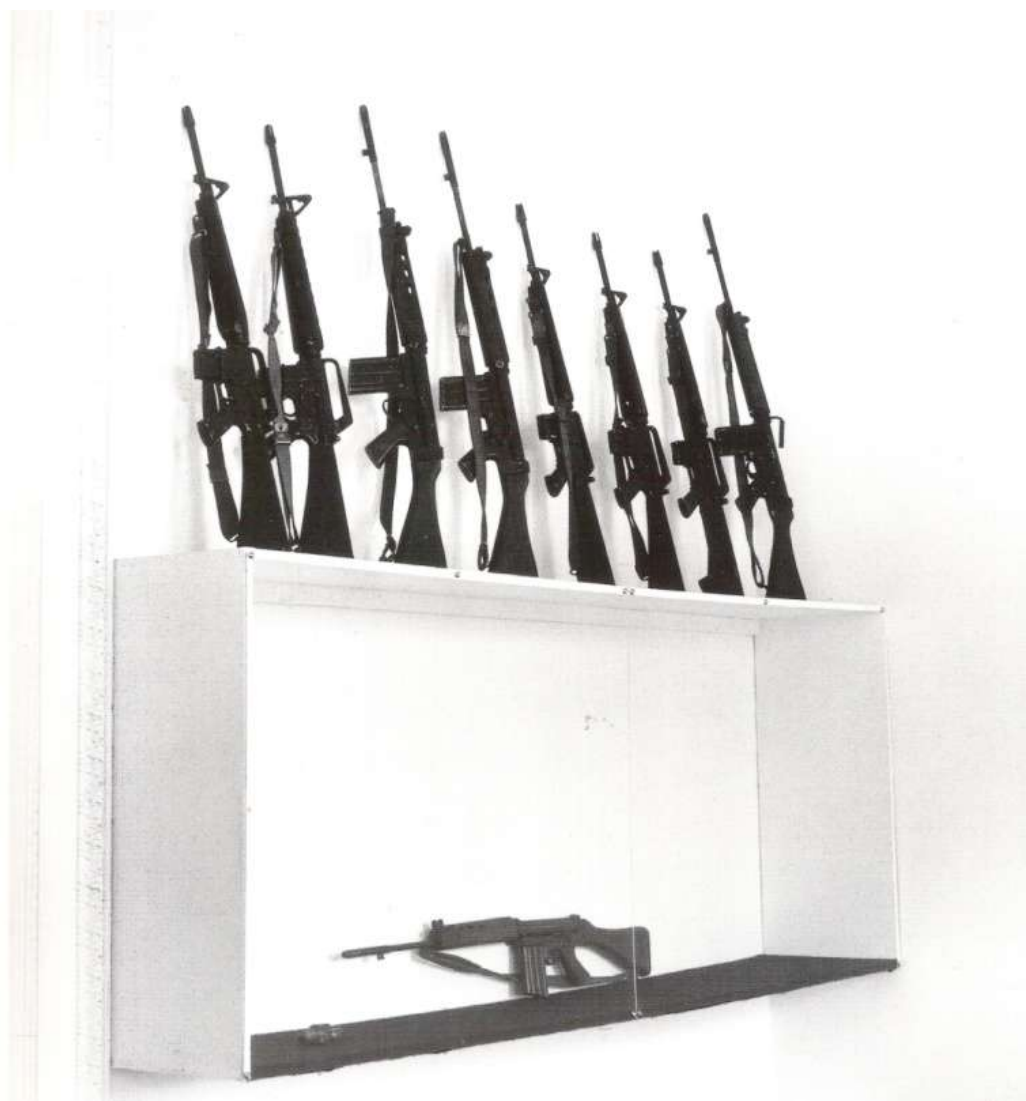


Abb. 21: Raum des 20. Jahrhunderts. Vitrine rechtsseitig.

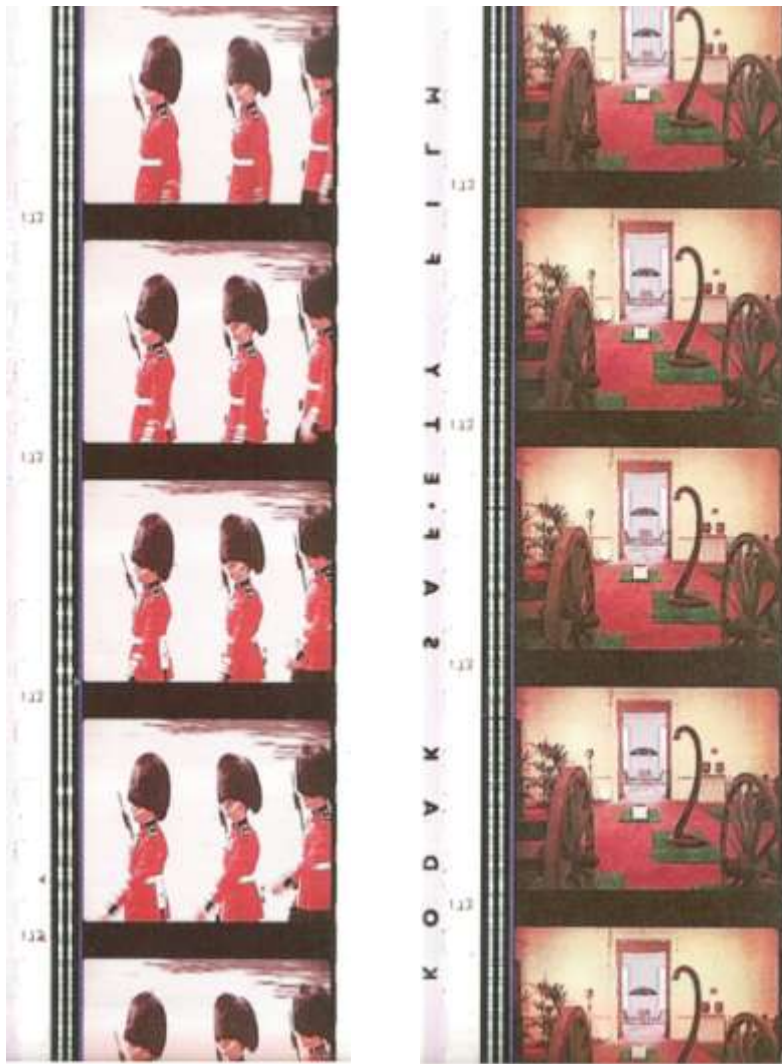


Abb. 22–23: *La Bataille de Waterloo*. Filmstreifen.



Abb. 24–25: *La Bataille de Waterloo*. Filmstreifen.



Abb. 26: Marcel Broodthaers spricht bei der Vernissage der *Section XIX^e siècle* am 27.09.1968 in der Rue de la Pépinière Nr. 30, Brüssel.



Abb. 27: Diskussion am Abend der Vernissage der *Section XIX^e siècle*, Rue de le Pépinière Nr. 30, Brüssel, 27.09.1968.

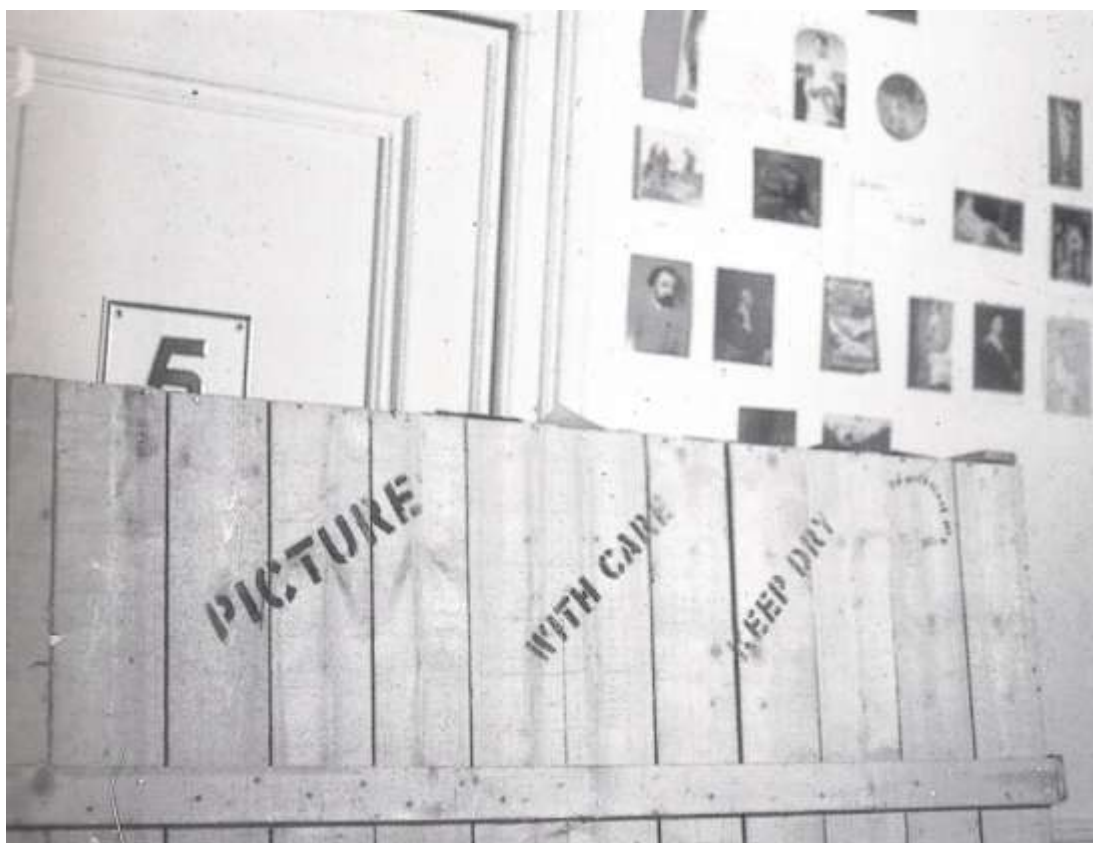


Abb. 28: *Section XIX^e siècle*, Rue de le Pépinière Nr. 30, Brüssel, 1968–1969.



Abb. 29: *Section XIX^e siècle*, Rue de le Pépinière Nr. 30, Brüssel, 1968–1969.



Abb. 30: *Section Documentaire*, Strand, De Haan/Le Coq, 1969.



Abb. 31: *Section XVII^e siècle*, A 37 90 89, Antwerpen, 1969.



Abb. 32: *Section XIX^e siècle (bis)*,
Kunsthalle Düsseldorf, 1970.



Abb. 33: *Section XIX^e siècle (bis)*,
Kunsthalle Düsseldorf, 1970.



Abb. 34: *Section Folklorique / Cabinet de Curiosités*, Zeeuws
Museum de Middelburg, 1970.



Abb. 35: *Section Cinéma*,
Burgplatz 12,
Düsseldorf 1971–1972.

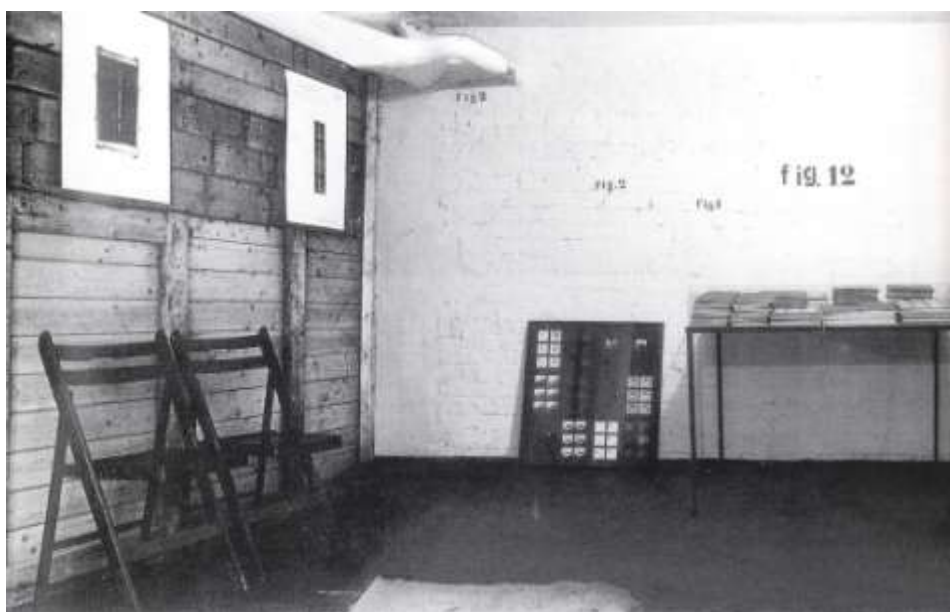


Abb. 36: *Section Cinéma*,
Burgplatz 12,
Düsseldorf 1971–1972.



Abb. 37: *Section Cinéma*, Burgplatz 12,
Düsseldorf 1972–1972. Detail: Harmonium.



Abb. 38: Section Financière, Umschlag für den Katalog der Messe, Kunstmesse, Köln, 1971.



Abb. 39: Section des Figures, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.

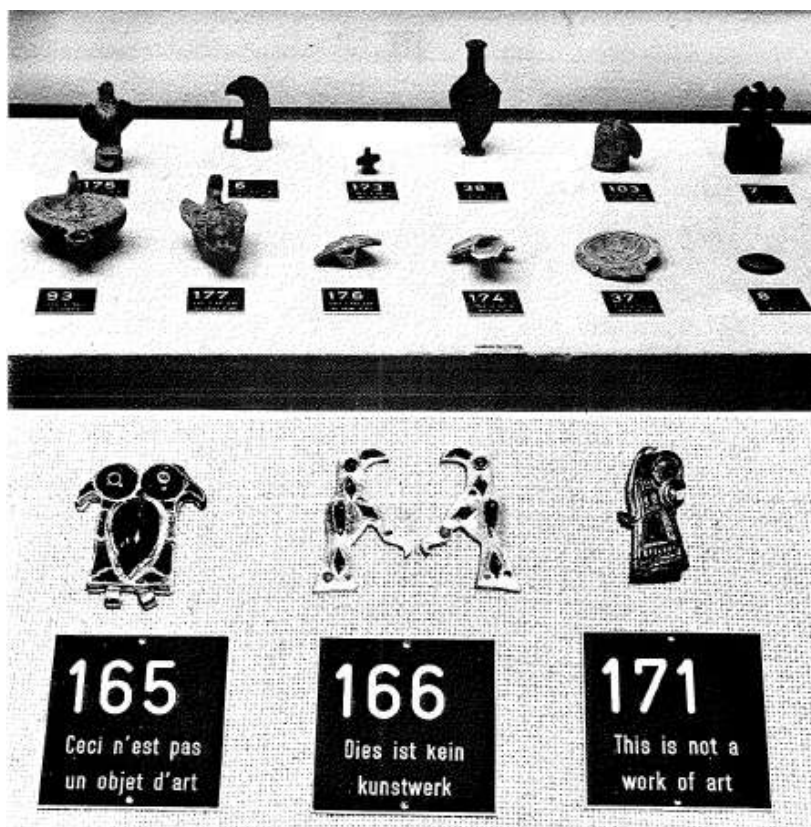


Abb. 40: *Section des Figures*,
Kunsthalle Düsseldorf, 1972.



Abb. 41: *Section des Figures*, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.



Abb. 42: *Section des Figures*, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.



Abb. 43: *Section des Figures*, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.

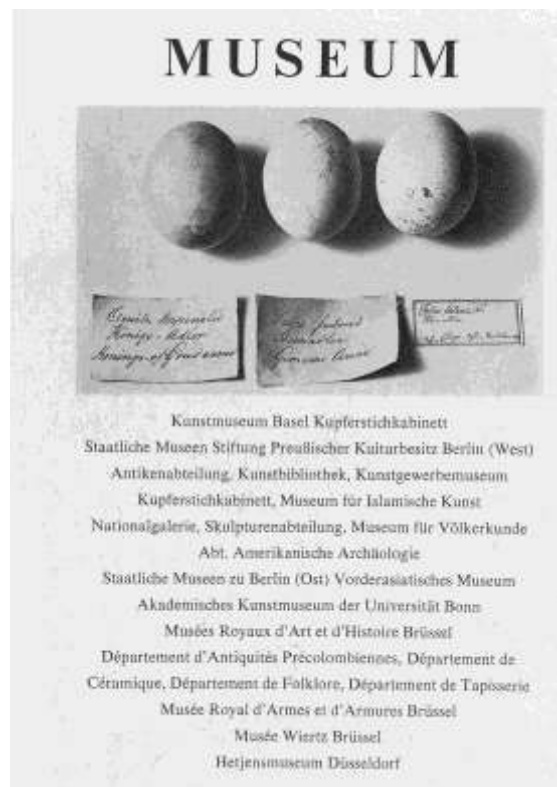


Abb. 44: *Section des Figures*, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.



Abb. 45: *Section Publicité*, documenta 5, Kassel, 1972.



Abb. 46: *Section d'Art Moderne*, documenta 5, Kassel, 1972.



Abb. 47: *Section Galerie du XX^e siècle*, documenta 5, Kassel, 1972.



Abb. 48: *Un Jardin d'Hiver*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 1974.



Abb. 49: *Un Jardin d'Hiver*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 1974. Detail: Filmdreh.

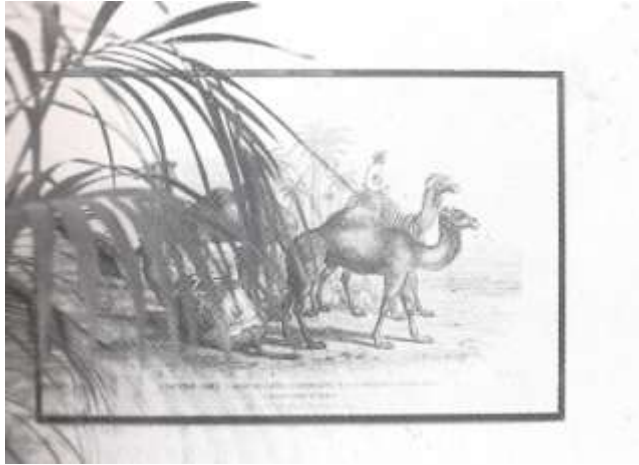


Abb. 50: *Un Jardin d'Hiver*, Detail: Stich, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 1974.



Abb. 51–53: *Un Jardin d'Hiver*, Filmstreifen, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1974.



Abb. 54: *Un Jardin d'Hiver*, Auszug aus Katalogbeitrag, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1974.



Abb. 55: *Un Jardin d'Hiver*,
Catalogue-Catalogus, Palais des
Beaux-Arts, Brüssel 1974.

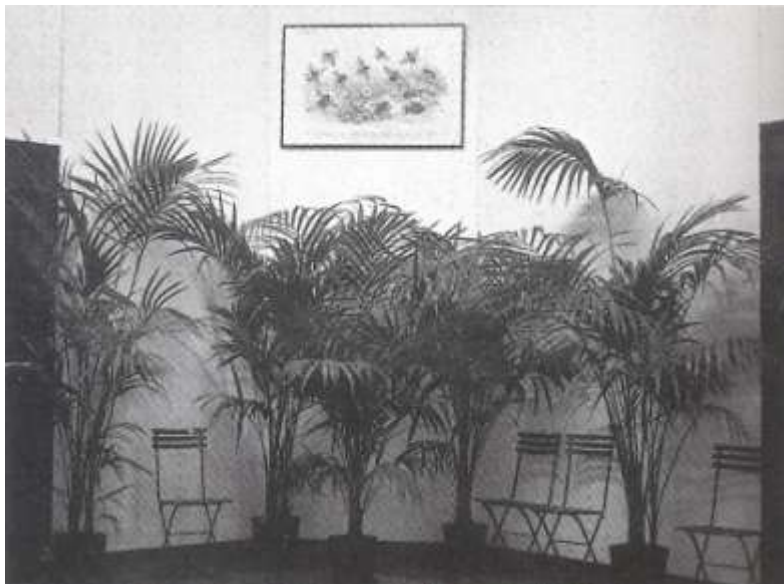


Abb. 56: *Un Jardin d'Hiver*,
Catalogue-Catalogus, Palais des
Beaux-Arts, Brüssel, 1974.



Abb. 57: *Un Jardin d'Hiver*, Catalogue-Catalogus, Palais
des Beaux-Arts, Brüssel, 1974.



Projekt für einen Wintergarten, der als Eingang und als Ausgang für eine Kunstaussstellung dienen kann.

Project for a winter garden, which can serve as entry and exit for an art exhibition.

Marcel Broedthaers

Abb. 58: Katalogbeitrag
(Ausschnitt) PROJEKT '74,
Köln, 1974.



Abb. 59: *Un Jardin d'Hiver*, Eloge
du Sujet, Kunstmuseum Basel,
1974.



Abb. 60: *Un Jardin d'Hiver*, L'Angelus de Daumier, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris 1974.



Abb. 61: *Un Jardin d'Hiver*, L'Angelus de Daumier, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris 1974.



Abb. 62: *Décor*, 1975.



Abb. 63–64: *Décor*, 1975.

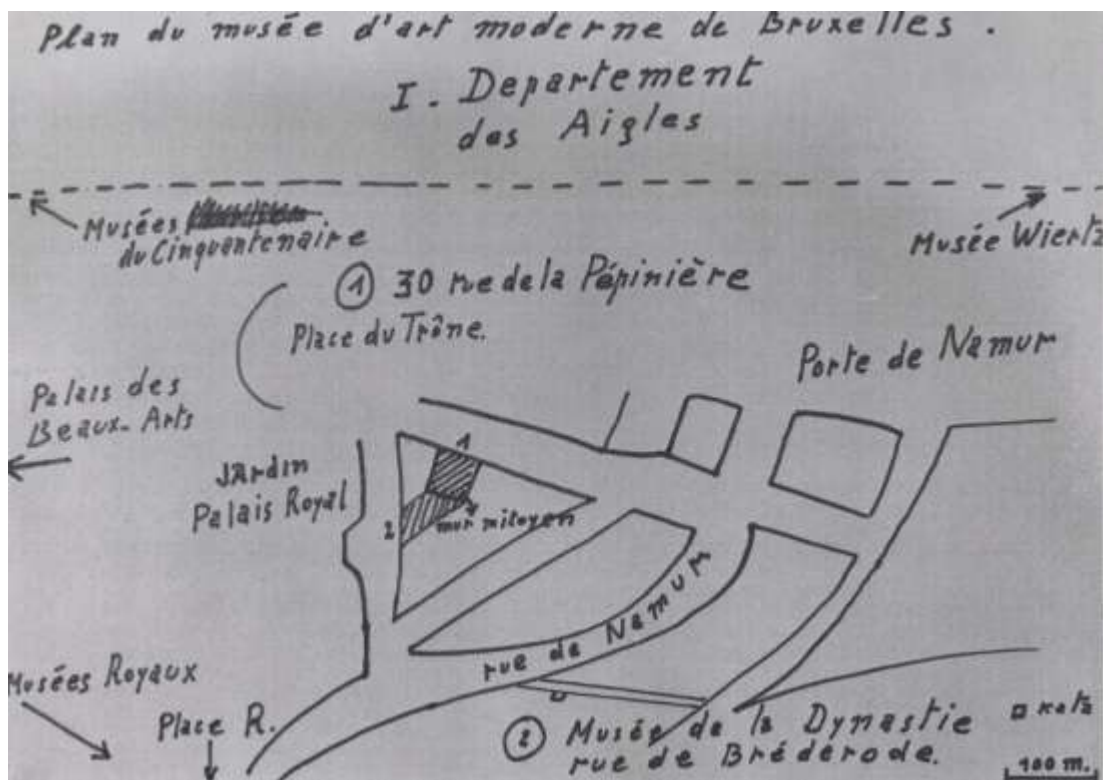


Abb. 65: Handschriftlicher Lageplan, Marcel Broodthaers.



Abb. 66: Plaques, 1968–1969.



Abb. 67: *Fémur de la femme française*, 1965.



Abb. 68: *Fémur de l'homme belge*, 1965.



Abb. 69: *Jardin tropical, Section Congo*, Weltausstellung Brüssel, 1958.

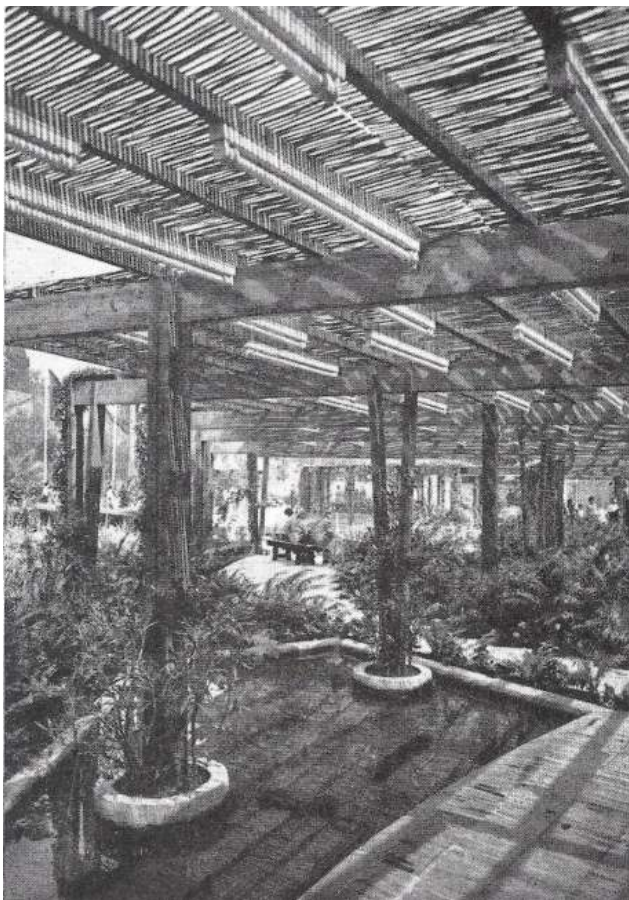


Abb. 70: *Jardin tropical, Section Congo*, Weltausstellung Brüssel, 1958.



Abb. 71: *Kew Gardens*. Fotografie: Marcel Broodthaers. 1973.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 5.
- Abb. 2: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 68.
- Abb. 3: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 11.
- Abb. 4: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 8.
- Abb. 5: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 11.
- Abb. 6: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 12.
- Abb. 7: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 8.
- Abb. 8: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 13.
- Abb. 9: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 15.
- Abb. 10: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 15.
- Abb.11: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 15.
- Abb. 12: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 14.
- Abb. 13: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 14.
- Abb. 14: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 17.
- Abb. 15: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 19.
- Abb. 16: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 21.
- Abb. 17: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 20.
- Abb. 18: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 22.
- Abb. 19: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 17.
- Abb. 20: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 22.
- Abb. 21: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 23.
- Abb. 22: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 29.
- Abb. 23: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 27.
- Abb. 24: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 30.
- Abb. 25: MICHAEL WERNER GALLERY 2007 (AUSST.KAT.), S. 30.
- Abb. 26: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 180.
- Abb. 27: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 69.
- Abb. 28: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 69.
- Abb. 29: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 181.
- Abb. 30: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 185.
- Abb. 31: DABIN/DAVID 1991 (AUSST.KAT.), S. 203.
- Abb. 32: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 184.

- Abb. 33: STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM 1994 (AUSST.KAT.), S. 47.
- Abb. 34: MARIAN GOODMAN GALLERY 2010 (AUSST.KAT.), S. 23.
- Abb. 35: DABIN/DAVID 1991 (AUSST.KAT.), S. 205.
- Abb. 36: MARIAN GOODMAN GALLERY 2010 (AUSST.KAT.), S. 26.
- Abb. 37: MARIAN GOODMAN GALLERY 2010 (AUSST.KAT.), S. 35.
- Abb. 38: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 194.
- Abb. 39: KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1972 (II/II, AUSST.KAT.), S. 37.
- Abb. 40: KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1972 (II/II, AUSST.KAT.), S. 30.
- Abb. 41: KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1972 (II/II, AUSST.KAT.), S. 64.
- Abb. 42: KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1972 (II/II, AUSST.KAT.), S. 17.
- Abb. 43: KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1972 (II/II, AUSST.KAT.), S. 36.
- Abb. 44: KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1972 (I/II, AUSST.KAT.), Cover.
- Abb. 45: STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM 1994 (AUSST.KAT.), S. 85.
- Abb. 46: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 193.
- Abb. 47: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 193.
- Abb. 48: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 244.
- Abb. 49: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 242.
- Abb. 50: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 241.
- Abb. 51: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 246.
- Abb. 52: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 246.
- Abb. 53: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 247.
- Abb. 54: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 244.
- Abb. 55: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 249.
- Abb. 56: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES 1997 (AUSST.KAT.), S. 248.
- Abb. 57: DABIN/DAVID 1991 (AUSST.KAT.), S. 237.
- Abb. 58: WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM [ET AL.] 1974 (AUSST.KAT.), S. 148.
- Abb. 59: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 196.
- Abb. 60: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 209.
- Abb. 61: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 209.
- Abb. 62: THE TATE GALLERY 1980 (AUSST.KAT.), S. 45.
- Abb. 63: THE TATE GALLERY 1980 (AUSST.KAT.), S. 45.
- Abb. 64: THE TATE GALLERY 1980 (AUSST.KAT.), S. 45.
- Abb. 65: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 170.
- Abb. 66: KUNSTHALLE WIEN 2003 (AUSST.KAT.), S. 44.

Abb. 67: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 116.

Abb. 68: WALKER ART CENTER 1989 (AUSST.KAT.), S. 117.

Abb. 69: COMISSARIAT GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE BRUXELLES 1958/A (AUSST.KAT.), S. 81.

Abb. 70: COMISSARIAT GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE BRUXELLES 1958/A (AUSST.KAT.), S. 81.

Abb. 71: GILISSEN/LANGE 2003 (AUSST.KAT.), S. 358.

Abstract

Als vorletzte Station der sechsteiligen Retrospektivenserie des belgischen Künstlers zeigt das *Institute of Contemporary Arts London* im Sommer 1975 *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*. Die Schau konstituiert sich in Form einer Objektpräsentation, eingeteilt in den ‚Raum des 19. Jahrhunderts‘ und den ‚Raum des 20. Jahrhunderts‘. Während in Ersterem verschiedenste Exponate wie Kriegsgerät, Palmen und Möbeln auf Grasmatten und Podesten ausgestellt sind, ist in Zweiterem ein Gartenmöbelensemble platziert, gerahmt von zwei Glasvitrinen mit neueren Waffenmodellen. Am Tag der traditionellen Militärparade *Trooping the Colour* dreht Broodthaers in den Ausstellungsräumlichkeiten den Film *La Bataille de Waterloo*. Krieg und Komfort lassen sich, den Aussagen des Künstlers zufolge, als die beiden thematischen Grundpole dieser Ausstellung festmachen. Ob der prominenten Positionierung drängt sich die Frage nach dem Begriff *Décor* auf, dem sich die vorliegende Diplomarbeit zuwendet: Schließlich ist dieser – so lässt sich der Titel lesen – Inhalt und Gegenstand der von Broodthaers gezeigten Eroberung. Der Terminus *Décor* taucht im Spätwerk des Künstlers im Kontext seines *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* sowie der Werkgruppe der *Jardins d'Hiver* auf. Basierend auf einer umfassenden Analyse des Adlermuseums mit seinen einzelnen Sektionen sowie der verschiedenen Versionen der Wintergärten werden insbesondere jene Aspekte herausgeschält, die als relevant und weiterführend hinsichtlich des Begriffs *Décor* gelten können. Um dem Abstraktum Konturen zu verleihen, wird die œuvreimmanente Abhandlung durch eine sprachkulturelle Begriffsanalyse erweitert. Im Zuge derer werden nicht nur die vielfältige Verständnismöglichkeiten von *Décor*, die sich in einem abzusteckenden Territorium zwischen Schmuck, Zierde und Kulisse bewegen, thematisiert, sondern auch die theoretische Verwendung des Begriffs, die vor allem in Rhetorik und Architektur fußt. Unter Rückbeziehung auf die Ausstellung im Londoner *Institute of Contemporary Arts* lässt sich der charakteristische Facettenreichtum, den der Begriff *Décor* birgt, konkretisieren und in weiterer Folge eine neue Lesart andeuten, die seine Vielschichtigkeit widerspiegelt: In ihm kristallisiert sich eine Pluralität heterogener Thematiken, die theoretische, gesellschaftliche ebenso wie historische Spielformen anzunehmen vermag. Die Zielsetzung der Erschließung des Begriffs *Décor* mündet in einer Darstellung der ihm eingeschriebenen Bedeutungsvielfalt, die im Kontext des Schaffens von Marcel Broodthaers besondere Evidenz erlangt.

Dank

Für geduldiges Zuhören, tatkräftiges Begleiten, aufbauendes Zusprechen, aufmerksames Lesen, konzentriertes Lektorieren, präzises Korrigieren, umfassendes Informieren, bereitwilliges Übersetzen, ausführliches Besprechen, kritisches Hinterfragen, notwendiges Relativieren, angeregtes Diskutieren, aufmunterndes Zusprechen, wohlwollendes Besänftigen, motivierendes Beistehen, differenziertes Kommentieren, ambitioniertes Mitdenken, hilfsbereites Entgegenkommen, angebrachtes Ablenken und unentwegtes Händereichen möchte ich mich bedanken bei:

Lukas, Jolanda Bozzetti, Jürgen Buchinger, Theresia Hauenfels, Andrea Giger, Laura Kronig, Dominique Laleg, Lisette Müry, Stefanie Reisinger, Lena Schoberleitner, Alina Schwarz, Jasmin Sumpf, Martina Venanzoni und Katharina Vogler.

Sebastian Egenhofer danke ich für die umsichtige Betreuung meiner Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, meiner Tante Regina Bruckmüller und meinen Großeltern Waltraud und Franz Schoberleitner. Meinen Eltern Susanne und Gerhard Bruckmüller danke ich für die sorgsame Obhut, mit der sie mich auf meinem Weg stets begleiten und in jedweder Hinsicht fördern und unterstützen. Ich danke ihnen für das unerschütterliche Vertrauen, das sie mir entgegenbringen.

Widmen möchte ich diese Arbeit meinem Onkel Thomas Bruckmüller, der immer an seine Gödin glaubte.

Curriculum Vitae

Hannah Maria Bruckmüller

Schönburgstraße 33/6

1040 Wien [A]

hannahbruck@hotmail.com

09. Juni 1989, Ried im Innkreis [Oberösterreich, A]

Ausbildung

09/2010 – 06/2011

Erasmus: Universität Basel

seit 10/2007

Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

09/2004 – 06/2007

Reifeprüfung am BORG Grieskirchen

Sprachen:

Muttersprache Deutsch, Englisch fließend, Französisch
Grundkenntnisse

Projekte/Berufserfahrung

seit 12/2010

Mitherausgeberin: Online-Magazin ALL-OVER

[www.allover-magazin.com, Basel/Wien]

seit 04/2012

Initiatorin: Veranstaltungsreihe *Dienstagssalon* [Wien]

02/2012 – 06/2012

Tutorat: Auslandsexkursion Madrid

[Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer, Institut für
Kunstgeschichte, Universität Wien]

10/2011 – 05/2012

Redaktion: Architektur in Linz 1900–2011

[Andrea Bina/Lorenz Potocnik (Hg.), Springer-Verlag
Wien/New York 2012]

06/2011

Internship: e-flux, Time/Bank-Project, Art Basel

05/2011

Konzeption/Organisation/Kuratorium:

Artists in Residence: *Performance und Wurst*.

Iris B. Baumann und ganzblum [CH] in der Galerie MUFUKU
[Weibers, A]

04/2011 – 09/2011

Pressearbeit/persönliche Assistenz: Office for Explicit
Architecture, Architekt Lukas Göbl [Wien]

07/2010 – 02/2011

Konzeption/Organisation/Umsetzung:

Weibers Vorlesungen [Galerie MUFUKU, A]

02/2010

Praktikum: Atelier Erwin Burgstaller [Bildhauer,
Gallspach, A]

01/2010 – 06/2010

Pressearbeit/Aufsicht/Assistenz: Galerie Atrium ed Arte
[Wien, A]